Graeca Tergestina

Studi e testi di Filologia greca

coordinati da
Olimpia Imperio e Andrea Tessier

1

Comitato scientifico internazionale

Maria Grazia Bonanno (Università di Roma 'Tor Vergata'), Francesco Donadi (Università di Verona), Antonietta Gostoli (Università della Calabria), Enrico V. Maltese (Università di Torino), Glenn W. Most (Scuola Normale Superiore di Pisa), Orlando Poltera (Université de Fribourg), Paolo Scarpi (Università di Padova), Renzo Tosi (Università di Bologna), Paola Volpe (Università di Salerno), Onofrio Vox (Università di Lecce), Bernhard Zimmermann (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Questo volume è stato realizzato con il contributo del
Dipartimento di Filologia Letteratura e Linguistica
dell'Università di Verona.

Impaginazione
Gabriella Clabot

© copyright Edizioni Università di Trieste, Trieste 2013

Proprietà letteraria riservata.
I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale e parziale di questa pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm, le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi.

ISBN 978-88-8303-473-2

EUT - Edizioni Università di Trieste
Via Weiss, 21 – 34128 Trieste
http://eut.units.it
https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste

Dionigi d'Alicarnasso

La composizione stilistica

Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων

introduzione e traduzione
di Francesco Donadi

commento al testo, glossario e indici
di Antonia Marchiori

EUT EDIZIONI UNIVERSITÀ DI TRIESTE

Wenn die Sonne der Kultur niedrig steht,
werfen selbst Zwerge lange Schatten.
[Karl Kraus]

Sommario

9 Presentazione

13 Introduzione

99 Bibliografia

133 Capitolo primo

141 Capitolo secondo

149 Capitolo terzo

161 Capitolo quarto

175 Capitolo quinto

185 Capitolo sesto

193 Capitolo settimo

199 Capitolo ottavo

203 Capitolo nono

209 Capitolo decimo

213 Capitolo undicesimo

225 Capitolo dodicesimo

233 Capitolo tredicesimo

237 Capitolo quattordicesimo

249 Capitolo quindicesimo

257 Capitolo sedicesimo

269 Capitolo diciassettesimo

281 Capitolo diciottesimo

295 Capitolo diciannovesimo

305 Capitolo ventesimo

317 Capitolo ventunesimo

323 Capitolo ventiduesimo

345 Capitolo ventitreesimo

357 Capitolo ventiquattresimo

363 Capitolo venticinquesimo

387 Capitolo ventisesimo

401 Glossario

419 Indice dei nomi

423 Indice dei luoghi

Presentazione

Il lavoro che qui si presenta ha avuto una lunghissima incubazione, almeno di cinque lustri (*Il 'bello' e il 'piacere' – Osservazioni sul De compositione verborum*, 1986; quindi *Il Bembo baro*, 1989; fino alla *Lettura del De compositione verborum di Dionigi d'Alicarnasso*, 2000). Lavorare su questo Dionigi non è stato facile, perché è testo in cui convergono molteplici specialismi, che vuole dunque un lettore competente di retorica, di metrica, di ritmica, di musica, di poetica, di storia della letteratura e dell'arte coeva: insomma, del classicismo romano e della ideologia imperiale che lo ha promosso. Studi ulteriori (*Pseudo Longino, Del sublime*, 1999 e edizioni successive; *Da Dionigi a Longino*, 2007) mettevano a fuoco i rapporti con il testo del *Sublime*, temporalmente prossimo. A tutto questo s'affiancavano alcune tesi di laurea in filologia greca sull'argomento di cui siamo stati relatori (in modo speciale, i lavori di Anna Tabarin e di Nadia Parlati). Quest'ultimo lavoro, purtroppo inedito, è risultato particolarmente prezioso per lo studio della trasmissione del testo. Il fatto che la presente sia la prima traduzione italiana che vede la luce (a quanto consta a chi scrive) da quasi duecento anni, dopo quella del Tommaseo (che aveva peraltro fatto uso cospicuo della versione francese del Batteux), sta a dimostrare le difficoltà di resa in altra lingua di un testo i cui esempi, tratti da scritti greci, risultano pressoché intraducibili. Aiuto forte è venuto dalla bella versione francese di Aujac e Lebel, della quale, in attesa di una nuova edizione critica, si è adottato il testo (in più punti ritoccato). È quanto di meglio abbia-

mo a disposizione, malgrado tutti i dubbi che ci portiamo appresso nei confronti di una tradizione bipartita, nella quale la presenza di un comune archetipo non è data assolutamente per certa. Si è cercato di rendere nella nostra lingua il colorito del greco dionisiano, quel suo tono vagamente professorale, mai pedissequo e mai noioso, infarcito di termini tecnici o tecnicizzati, alla cui esegesi provvede il glossario curato da Antonia Marchiori, che è anche autrice delle note esplicative ad ogni singolo capitolo: senza la sua collaborazione, non sappiamo quando questo lavoro avrebbe visto la luce.

Tornando al testo, una delle acquisizioni più importanti dell'esegesi che lo accompagna è, ad avviso di chi scrive, la ricomposizione della storica opposizione Dionigi-Longino quali caposcuola di un movimento atticista contrapposta ad un movimento 'asiano', permettendo in questo modo di mettere a fuoco la prossimità dei due sistemi stilistici, e la loro vicinanza agli scritti retorici di Cicerone. A nostro avviso, questo trattato, meno popolare del *Sublime* e ovviamente della *Poetica* di Aristotele, pare invece rappresentare uno dei punti più alti della riflessione sulle poetiche, e dunque gli va dato il giusto posto nella storia dell'estetica antica, superando il duro giudizio emesso nei suoi confronti dal Wilamowitz e dal Norden; in realtà il *De compositione verborum* è il primo trattato (dopo Gorgia) di stilistica pura, senza implicazioni metafisiche di alcun genere, che l'antichità ci abbia dato. A questo rinnovato interesse per lo scritto dionisiano, a questa importante apertura di credito, hanno dato un contributo fondamentale Bruno Gentili e Luigi Enrico Rossi: alla sempre stimolante presenza dell'uno e alla incancellabile memoria dell'altro s'intende dedicata questa edizione.

Avrà notato il lettore che, andando contro una tradizione consolidata, che traduceva il titolo dell'opera secondo il calco latino (Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων: *De compositione verborum* con la 'La collocazione dei nomi', vedi il Tommaseo), avremmo voluto tradurlo, dietro illuminato suggerimento di Paola Cotticelli, con 'La disposizione dei nomi', in quanto il trattato di Dionigi ha impostazione non morfologica, bensì sintattica; la sua ricerca si muove dunque lungo l'asse sintagmatico, che trova metafora privilegiata nella edificazione di una casa, a partire dai muri: la bravura del muratore consiste nell'accostare le pietre o i mattoni uno accanto all'altra, garantendo al muro che vien su (*CV* 6.3) stabilità e bellezza, intesa, quest'ultima, come armonia dell'insieme.

Il termine σύνθεσις usato da Dionigi trova un parallelo nel latino *compositio*, usato pochi anni prima da Cicerone nell'*Orator*:

> Conlocabuntur igitur verba, aut inter se quam aptissime cohaereant extrema cum primis eaque sint quam suavissimis vocibus, aut ut forma ipsa concinnitasque verborum conficiat orbem suum, aut ut comprehensio numerose et apte cadat (Cic. *orat.* 148 s.).

Di qui, la definizione che ne dà Dionigi:

> La composizione, come indica il nome stesso, è una particolare relazione delle parti del discorso, altrimenti chiamate anche elementi del linguaggio (*CV* 2.1).

Come verificheremo nel corso del testo, con σύνθεσις il Nostro rimanda implicitamente alla tradizione retorica precedente, anche se il termine assume nel trattato nuovo, inedito spessore. La traduzione francese di Aujac e Lebel, e quelle inglesi di Rhys Roberts e di Usher, scelgono un titolo nel solco e nel rispetto della tradizione (*La composition stylistique*, *On literary composition*); più attente e prudenti le titolazioni in lingua tedesca, che preferiscono citare l'opera nell'originale o tuttalpiù nella traduzione latina, *De compositione verborum* (vedi, per tutte, Schmid-Stählin 1920, Pohl 1968). Non possiamo che concordare con quanto scrive Karin Pohl, che vede nel trattato una definizione di σύνθεσις *in progress*, da una fase inizialmente logico-grammaticale, che interessa soprattutto i primi cinque capitoli, alla successiva apertura della parola nella frase: quindi, da un «Nebeneinanderstellung der Redeteile», fino ad una fase successiva, in cui Dionigi prende in considerazione 'il nome' all'interno di contesti via via allargati, passando dall'analisi della parola al microcontesto del *colon*, e quindi, al periodo («Nebeneinanderstellung von rhetorischen Einheiten, die bereits geformt sind»: Pohl 1968, p. 2): alla fine, tutto si dissolve nell'indistinto flusso dell'armonia, che chiede d'esser vista da lontano, come scultura da contemplarsi d'intorno, o distesa di colori in un quadro. E dunque anche noi, pur tenendo conto di quanto ci dice la linguistica, non intendiamo stravolgere una tradizione consolidata, che riserva a *dispositio* altra terminologia; rifiutiamo l'incomprensibile calco in lingua italiana, 'La composizione delle parole', e adottiamo la soluzione propostaci da Aujac e Lebel: 'La composizione stilistica'. Non abbiamo saputo fare di meglio.

Chi scrive coglie l'occasione per ringraziare l'amico e collega Andrea Tessier, che ha permesso a questo lavoro di inaugurare una collana il cui prestigioso comitato di redazione promette scelte di grande rilievo editoriale, e che è stato prodigo di suggerimenti; ovviamente, Antonia Marchiori, con la quale ho condiviso e discusso ogni scelta, si trattasse della traduzione o del commento, e Valeria Turra, che ha collaborato con me, pagina dopo pagina, alla revisione del testo. Un grato ringraziamento va al Direttore del mio Dipartimento, Guglielmo Bottari, e ai colleghi Paola Cotticelli e Corrado Viola, che, con il generoso aiuto dai loro fondi di ricerca, hanno permesso questa pubblicazione; ancora, a Stefano Pagliaroli, a cui devo molti preziosi consigli, a Francesco Ginelli, che ha collaborato alla revisione delle bozze; ma la mia gratitudine va soprattutto al collega Luigi Bottin, impareggiabile conoscitore della lingua greca, che ha rivisto e corretto l'opera.

Introduzione

a mio figlio Marco
a mio padre Tiziano

1. Un giorno di dicembre, a Venezia

Nel dicembre del 1502 si ritrovano a Venezia Carlo Bembo, Federico Fregoso, Giuliano dei Medici ed Ercole Strozzi per parlare di latino e di volgare. Lo scoperto obiettivo dei primi tre è quello di persuadere lo Strozzi del primato della lingua volgare. Per questo, in tre giorni vengono sceverati alcuni temi di non poco conto: primi fra tutti, il passaggio dal latino al volgare, e ancora la fisiologia e la grammatica della lingua italiana. Questo è a grandi linee il contenuto delle *Prose della volgar lingua*, pubblicate nel 1525[1]. Nella finzione letteraria, esse risultano retrodatate di ventitré anni, al 1502: con lo scopo trasparente di parare una pesante accusa che a Pietro Bembo veniva mossa, di essersi fatto precedere e di aver largamente utilizzato nella stesura della sua opera la prima grammatica della lingua volgare, le *Regole* del Fortunio, uscite a stampa nel 1516[2]. Le *Prose* tuttavia presuppongono non solo l'utilizzo sistematico di quella grammatica, ma anche lo sfruttamento massiccio e intelligente del testo oggetto di questo libro: del trattato dionisiano *De compositione verborum* (περὶ συνθέσεως ὀνομάτων), che in questo modo entra da clandestino quale protagonista nella riflessione letteraria umanistico-rinascimentale. L'*editio princeps* aldina dello scritto dionisiano risale al 1508, ma il trattato è stato oscurato dalla presenza nel medesimo volume della *Poetica* aristotelica[3]. Il Bembo aveva appreso il greco a Messina alla scuola di Co-

stantino Lascaris, probabilmente sollecitato dall'amico Angelo Poliziano; vi si era recato con fortunoso viaggio nel 1492, ed aveva fatto ritorno a Venezia nel 1494. Da quel viaggio aveva riportato un ricco bottino: la grammatica greca di Costantino Lascaris prima di tutto, con la quale Aldo Manuzio dava inizio alla sua attività editoriale[4]. Le competenze di greco c'erano tutte, com'è provato dalla traduzione di un testo notevolmente difficile qual è l'*Encomio di Elena*. La collaborazione con Aldo, continuata con la pubblicazione da lui curata di due autori capitali della letteratura italiana, Dante e Petrarca (1502, 1504), si estendeva verisimilmente ai classici greci e latini; non è certo un caso che il testo greco dell'*Encomio di Elena*, pubblicato dal Manuzio con gli altri oratori nel 1513, riprendesse puntualmente il manoscritto sul quale lo stesso Bembo aveva eseguito la sua traduzione, rielaborato dal Lascaris e ricco di significative lezioni singolari[5]. Questo spiega come non fosse poi così difficile per il Nostro, che andava mettendo giù le *Prose*, leggersi e chiosare il testo dionisiano[6]. A cominciare dalla bella metafora relativa all'importanza della composizione:

> Il capomastro, una volta che si sia procurato il materiale col quale si accinge a costruire la casa (pietra, legno, mattoni e tutto il resto) compone a partire da questi elementi quella che ormai è la sua opera, lavorando a questi tre obiettivi: con quale pietra, legno, mattone che pietra, legno, mattone connettere insieme; quindi, come, e a quale faccia appoggiandolo, mettere in posa ciascun elemento da connettere; e, terza cosa, se un elemento manca d'appoggio, sbrecciarlo, rifinirlo, e dargli il giusto assetto. Il carpentiere ha a che fare con gli stessi problemi (*CV* 6.3),

da lui tradotta e adattata nel secondo libro delle *Prose* all'ambiente marino della sua città, in margine al suggerimento dionisiano implicito nel passo: «Il carpentiere ha a che fare con gli stessi problemi»:

> Dico adunque, che sì come sogliono i maestri delle navi, che vedute potete avere in più parti di questa città fabricarsi, i quali tre cose fanno principali; perciò che primieramente risguardano quale legno, o quale ferro, o quale fune, a quale legno o ferro o fune compongano, ciò è con quale ordine gli accozzino e congiungano tra loro; appresso considerano quello medesimo legno, che essi a un altro legno o ferro o fune hanno a comporre, in quale guisa comporre il possano che bene stia… ultimamente queste funi o questi ferri o questi legni, se sono troppo lunghi, essi gli accorzano, se sono corti, gli allungano… in maniera che la nave se ne compone giusta e bella, come vedete (*Prose* 2.7)[7].

Da qui parte la nostra storia. Ci torneremo fra un po' di pagine, dopo un salto all'indietro di almeno millecinquecento anni.

2. Dionigi a Roma

Dionigi si trasferisce a Roma dalla sua città natale di Alicarnasso nel 30 a.C. Della data siamo certi, perché è lui stesso a farne cenno nella sua opera storica, le

Antichità romane[8]. Nell'anno successivo alla sua venuta, la battaglia di Azio, con la vittoria di Ottaviano, segna la fine della guerra civile. Due anni dopo questi riceve il titolo di Augusto. Dionigi pubblica la sua monumentale opera storica, in venti libri, nell'8 a.C., l'anno successivo alla consacrazione dell'*Ara pacis* nel Campo Marzio[9]. Dopo quella data, di lui non sappiamo più nulla, ma è verisimile che morisse negli anni a cavallo dell'era volgare, se è vero che la sua nascita si pone tra il 60 e il 55 a.C.[10]. Della sua vita nella metropoli e delle sue frequentazioni sappiamo poco: certa è la sua amicizia con Cecilio di Calatte, un retore siciliano della cui opera non restano che pochi frammenti, ma i cui titoli sono oltremodo indicativi[11]: *Contro i Frigi*, *In che cosa differisca lo stile attico da quello asiano*... Quest'ultimo titolo, in particolare, pare delineare una opposizione tra due scuole dai principi ispiratori molto diversi, nel segno di una grande sobrietà di stile e di una retorica soprattutto dimostrativa l'una; patetica, sopra il rigo e psicagogica l'altra[12]. Per noi Cecilio è figura conosciuta in quanto autore di un perduto trattato *Sul sublime*, occasione per la dura risposta di Longino (così lo chiamiamo), nell'omonimo trattato, che così apre:

> Il trattatello che Cecilio ha arrangiato sul tema del sublime, quando ci siamo messi ad analizzarlo insieme (lo sai bene, carissimo Postumio Terenziano), ci è parso alquanto al di sotto del progetto complessivo, che non abbia affatto toccato i punti essenziali, e inoltre che non sia di molto aiuto a chi abbia avuto la ventura di accostarlo (Longin. 1.1).

Attici ed Asiani, la *querelle* sul sublime, il classicismo romano; un groviglio di temi nei quali cercheremo di mettere ordine, ribadendo ancora una volta come la polemica tra Longino e Cecilio, quest'ultimo amico di Dionigi, chiede necessariamente una serie di prossimità cronologiche: se prendiamo come data possibile del *CV* (così abbreviamo) l'ultimo quarto di secolo prima dell'era volgare, di non molti anni successivo è il *Sublime*[13]. A Roma Dionigi viene accolto nella cerchia dei Tuberoni, legati, pare, da antica amicizia a Cicerone[14]: a Quinto Elio Tuberone Dionigi dedica parole di omaggio nelle sue *Antichità Romane*[15]; ed è certo in quell'ambiente che egli viene a conoscenza degli scritti retorici di Cicerone: il dialogo *De oratore* è del 55 a.C.; del 46 sono il *Brutus*, preziosa storia della retorica (greco) romana, e l'*Orator*, dedicato nella prima parte alla teoria degli stili e a delineare la figura del *perfectus orator*, nella seconda alla teoria delle clausole e a nozioni di fonosintassi, che anticipano in qualche modo tematiche del *CV*. Dionigi è aristotelico di formazione, benché egli conosca non solo le teorie stoiche sul linguaggio, ma anche quelle platoniche[16]; cita puntualmente la *Retorica* aristotelica[17], Teodette[18], Teofrasto[19]; dimostra grande famigliarità con gli scritti musicali di Aristosseno, caposcuola dei cosiddetti 'ritmici', che grande influenza ebbe sui suoi scritti[20]; autori, questi, certamente compresi nel *corpus* aristotelico, che da poco – dall'86 – era giunto a Roma[21].

Quando Silla conquistò Atene, portò infatti a Roma come preda di guerra il *corpus aristotelicum*, che entrò a far parte della sua biblioteca privata. Era in possesso di tale Apellicone, faccendiere, bibliofilo, cittadino onorario di Atene, che l'ave-

va acquistato da Neleo, che succedette a Teofrasto nella direzione della scuola. Tirannione, amico e maestro di Cicerone, aveva preso in prestito alcuni rotoli, per farne l'edizione. Sentendosi tuttavia inadeguato all'impresa, la delegò al filosofo stoico Andronico da Rodi, che consegnò a Roma e all'Occidente la prima edizione organica degli scritti di Aristotele e della sua scuola, fornendola di *pinakes* (leggi 'indici'), che ne facilitavano la consultazione[22]. L'edizione, ancora *in fieri*, fu utilizzata da Dionigi, probabilmente da Cicerone, forse da Orazio[23].

Non possiamo inoltre tralasciare i rapporti che Dionigi doveva avere con i cosiddetti 'critici' (κριτικοί): chi essi siano, lo sappiamo attraverso la mediazione di Filodemo di Gadara, il filosofo epicureo che verso l'80 a.C. si stabilì in Italia ad Ercolano, nella villa di Lucio Calpurnio Pisone. Dionigi non ebbe la possibilità di conoscerlo di persona, perché la morte di questi va collocata negli anni 40-35 a.C., quindi cinque anni almeno prima che il Nostro ponesse piede in Italia[24]. Maestro tra gli altri di Virgilio e di Orazio, Filodemo ci ha lasciato una imponente mole di scritti, in piccola parte salvati grazie alla cenere del Vesuvio; tra questi, parte di un trattato dall'eloquente titolo di *Poetica*, di cui resta soprattutto parte del V libro, *Sui poemi* (Περὶ ποιημάτων), «una rassegna polemica di teorie sulla poesia, ordinate forse con criterio cronologico, o in base all'indirizzo filosofico-dottrinario dei loro autori, o più probabilmente ordinate per argomenti, e fatte oggetto di una sistematica confutazione»[25]. Tra gli autori oggetto di polemica, Neottolemo di Paro[26], principale ispiratore, secondo Porfirione, dell'*Ars Poetica* di Orazio[27], quindi un critico stoicizzante, Aristone di Chio (ma la lettura del suo nome è largamente ipotetica)[28], e poi il grande Cratete di Mallo[29], del quale viene descritta la polemica con dei 'filosofi' e con i cosiddetti 'critici' (κριτικοί), «un gruppo di teorici della poesia non facilmente collocabile né culturalmente né cronologicamente perché noto solo attraverso la testimonianza di Filodemo e di cui non ancora chiare sono le relazioni con i critici di ambiente stoico, rispetto ai quali essi presentano indubbie affinità dottrinali»[30]. – Essi, i 'critici', radicalizzavano, sembra, le posizioni dello Pseudo Aristone e di Cratete di Pergamo; altri nomi legati al movimento, sino ad oggi in ombra, sono recentemente emersi dalle ricerche di Richard Janko: essi sono Megaclide di Atene[31], Andromenide[32], Eracleodoro[33], Zenone di Sidone[34], Pausimaco di Mileto, quest'ultimo dalle posizioni più estreme[35]: essi consideravano unico elemento specifico della poesia l'eufonia (εὐφωνία), legata ovviamente all'ascolto (ἀκοή); ma facevano rientrare in essa anche il pensiero (διάνοια), il significato, in altre parole: in questo modo, veniva stabilita una stretta connessione tra il pensiero dei 'critici' e Dionigi, che faceva con la sua analisi testuale, secondo la bella definizione di Bruno Gentili, della vera e propria fonostilistica *ante litteram*[36].

Ma a Roma, in quegli anni, c'era ben altro: come ho già scritto a suo luogo, «erano gli anni in cui Virgilio componeva l'*Eneide*, Tito Livio le *Storie*, Orazio l'*Arte Poetica*»[37] – aggiungiamo Ovidio – e in cui Vitruvio Pollione portava a compimento la sua monumentale opera, il *De Architectura*, dedicata ad Ottaviano forse nel 28[38] (il ricorso privilegiato alle metafore architettoniche, nello scritto dionisiano,

a spiegare l'articolazione del discorso, non è certo casuale)[39]. La contrapposizione tra scuola attica e scuola asiana, quale noi la conosciamo, non è affare greco, ma romano[40]; il primo ad usare il termine *Asiatici* contrapposto ad *Attici* era stato Cicerone nel *Brutus*: quel tipo di oratoria ridondante, così diversa dalla sobrietà dello stile attico, aveva la sua culla in Asia Minore, in Misia e in Caria, soprattutto[41]. La sobrietà contrapposta agli effetti: la roboante retorica asiana sarebbe stata ben difficilmente tollerata in Atene; la voce di quegli oratori, profonda e ululante sarebbe andata incontro al ridicolo[42]. La scuola attica detestava lo sciocchezzaio (*insulsitas*) e la smania di novità (*insolentia*) degli Asiani, mirando essa all'austerità e alla pulizia del discorso[43]: naturalmente, quando Cicerone scrive, l'eloquenza asiana è già largamente diffusa a Roma, ma l'etichetta di scuola gliela dà proprio lui, quando viene affermandosi, al tramonto della repubblica, l'imitazione dei modelli attici[44]. Caposcuola degli Asiani è considerato da Cicerone Egesia di Magnesia, al quale Dionigi dedicherà pagine di fuoco[45]. Esponente di primo piano è Ortensio, del quale nulla ci resta[46]. Sull'altro versante, la scuola attica vede tra i suoi fondatori Licinio Calvo, il *poeta novus*, ed Asinio Pollione, grande avversario di Cicerone[47]. Di questi oratori praticamente nulla ci è rimasto; di qui, il rimpianto del Leeman per l'incolmabile perdita[48]. Di fronte alle due scuole, Cicerone sceglie la via di mezzo: non Lisia, atticista in senso stretto, ma la retorica ricca di *pathos* di Demostene; un atticismo, dunque, di fede demostenica, dai colori dionisiaci[49]. Negli anni tormentati che precedono la fine della repubblica la *querelle* attici-asiani diventa caso politico: l'atticismo è vicino ai *populares*[50], e quindi a Cesare: egli è un atticista di stretta osservanza, e la cifra del suo stile oratorio la si deduce facilmente dalla retorica scarna delle sue opere storiche, il *De bello gallico* e il *De bello civili*. È una retorica volutamente austera e priva di fronzoli, che passa pari pari al suo allievo ed erede spirituale, Ottaviano, il quale

> aveva uno stile elegante e piano (*elegans et temperatum)* che evitava i concetti futili e artificiosi e, come dice egli stesso, «il puzzo delle parole difficili» (Svet. 2.86, trad. Dessì, qui e oltre).

Ottaviano, tra l'altro, aveva frequentato le lezioni di retorica di Apollodoro di Pergamo, il maestro di fede analogista a cui si contrapponeva la cosiddetta scuola anomalista di Teodoro di Gadara, maestro di Tiberio[51]: questi, testimone Svetonio, chiamava, nei momenti d'ira, «melma intrisa di sangue»[52]. Ottaviano, secondo i precetti aristotelici sulla *sapheneia*,

> faceva particolarmente attenzione a esprimere nel modo più chiaro il proprio pensiero (Svet. *ibid.*).

Ma, è quel che ci importa,

> Ebbe un identico disprezzo per coloro che scrivevano in modo lezioso e per gli arcaicizzanti, stimandoli afflitti da vizi contrari, e spesso li stigmatizzava, e particolarmente il suo amico Mecenate, del quale maltratta spesso, per usare la sua espressione, i

> 'ricciolini profumati', e li prende in giro imitandoli scherzosamente. Ma non perdona nemmeno Tiberio, che andava spesso in cerca di espressioni desuete e oscure; in quanto a Marco Antonio, lo attaccava come se fosse un pazzo che avesse l'abitudine di scrivere non per farsi capire, ma per sbalordire; e, scherzando sul suo cattivo gusto e sull'incostanza nello scegliere uno stile, soggiunge: "Sei in dubbio se imitare Cimbro Annio o Verranio Flacco… O piuttosto tenti di trasportare nella nostra lingua la vuota e volubile verbosità degli oratori asiatici?" (Svet. *ibid.*).

Marc'Antonio dunque, il grande avversario di Ottaviano, «aveva l'abitudine di scrivere non per farsi capire, ma per sbalordire»; lui che si faceva rappresentare nelle ambigue vesti di Dioniso e talvolta nei panni di Eracle: così lo vediamo raffigurato su una coppa di età augustèa, «seduto, in morbide e trasparenti vesti femminili, su un cocchio trainato da centauri. Si volge con sguardo languido verso Onfale, che lo segue su un secondo cocchio»[53]. Con significativo rovesciamento di ruoli, è Onfale – leggi Cleopatra – che assume atteggiamenti virili, che porta come copricapo una pelle di leone, che tiene in mano la clava dell'eroe, mentre un'ancella le porge una grande coppa piena di vino… Il gusto della trasgressione, l'esasperata ricerca del piacere, il desiderio della meraviglia a tutti i costi (il θαυμαστόν) è caratteristica degli scrittori asiatici, «dalla vuota e volubile verbosità». Questi atteggiamenti così poco romani saranno sfruttati ovviamente da Ottaviano nella lotta per il potere, e l'immagine di Marc'Antonio non risulta alla fine molto lontana da quell'Egesia di Magnesia trattato da Dionigi alla stregua di un cane:

> Di lui, per Zeus e per tutti gli dei, io non so che dire: se a tal punto si spingesse la sua mancanza di sensibilità e la sua ottusità da non cogliere la differenza tra ritmi di buona e di cattiva riuscita, o fosse accecato a tal punto dagli dei e fosse mentalmente spappolato, che, pur rendendosi conto di quelli che erano i ritmi migliori, egli poi ti sceglieva i peggiori (*CV* 18.22).

Egesia viene dunque definito da Dionigi come un autore la cui struttura compositiva è «dettagliatamente pomposa, ignobile, piena di mollezza»[54]: in qualche modo, egli ha in comune con l'avversario di Ottaviano, l'amante di Cleopatra, la mollezza viziosa dell'oriente, cui si oppone lo stile di vita di Augusto, sorvegliato, parsimonioso, austero, alla maniera dei padri e delle antiche tradizioni romane, minuziosamente rivisitate nelle *Antichità Romane*[55]. In questo modo l'*austeritas* di alto profilo di Ottaviano, che lega il nuovo presente al passato glorioso della Repubblica e alla grecità del V e IV secolo, diventa la cifra della nuova autorità imperiale. E dunque,

> Lo 'sguardo indietro' dell'arte augustea obbedisce… a una precisa ideologia, a una ben definita e aggressiva visione del mondo le cui origini vanno cercate nel clima antagonistico che precedette la battaglia di Azio[56].

La contrapposizione dei due protagonisti, Ottaviano e Antonio, non era semplicemente politico-militare, ma implicava due diverse visioni del mondo e due diversi baricentri: Roma e le sue radici frugali e agrarie da una parte, e Alessandria,

quindi l'oriente, a contatto del quale la grecità di Sparta e di Atene s'era corrotta. La vittoria di Ottaviano avrebbe spazzato via quella deriva pericolosa e restituito la Grecia ai suoi valori…

E tuttavia la brodaglia letteraria in qualche modo di matrice asiana godeva della fortuna popolare ben più delle forme composte dello stile attico, che si identificava *tout-court* con la retorica imperiale; come ha scritto il Wilamowitz in un articolo che nulla ha perduto della sua attualità, la parte più vitale della società amava codesta chincaglieria, che avrebbe convissuto per tutto il corso dell'impero con lo stile di regime, dissolvendolo via via dall'interno. «L'innovativa e patetica espressività di Egesia, così spezzata e 'anticlassica'», mi cito, «contrastava, nella sua modernità, con la restaurazione classicistica, con la compostezza dell'arte augustea garantita da Ottaviano Augusto; la dura posizione di Dionigi che, nella sostanza, era la posizione di regime, si sarebbe rivelata nel tempo una battaglia perdente»[57].

È da dire che l''atticismo' è fenomeno strettamente letterario, a cui corrisponde, sul versante artistico, il cosiddetto 'classicismo'[58]: gli ultimi, convulsi anni della Repubblica avevano visto nascere un nuovo linguaggio figurativo, che portava aria fresca nell'ingessata tradizione plastica e figurativa romana; il linguaggio artistico greco, così libero, senza inibizioni nella rappresentazione del nudo, aveva letteralmente scandalizzato la sensibilità chiusa e tradizionalista dei Romani[59]: si veda il trattamento del volto e della capigliatura, quella del ritratto di Pompeo, ad esempio: dove il volto quadrato e massiccio contrasta con i capelli fluenti, incorniciati di morbidi boccoli, a suggerire un aperto richiamo ad Alessandro Magno; in quel ritratto, la forza di Roma, suggerita dal volto massiccio, s'incontra simbolicamente con il mondo greco, con il mitico Alessandro, del quale Pompeo si sente in qualche modo il successore: «Davvero curiosa e incongrua quella chioma leonina sulla borghese probità del volto di Pompeo!» scrive icasticamente lo Zanker[60]. L'arte dell'ultima età repubblicana riprende dunque motivi dell'arte attica con innesti di arte ellenistica, della scuola di Pergamo, innanzitutto: lo dimostra la ricerca di effetti chiaroscurali, e dunque patetici; non dimentichiamo che sul versante letterario il *Sublime* longiniano è di non molti anni posteriore[61]. Insomma, l'arte di quel travagliato scorcio di secolo riprende stili e modelli che Silla ha potuto ammirare ad Atene, nell'ora della conquista. Poi Augusto. Con la sua schiacciante vittoria, si apre una nuova, rivoluzionaria fase nella storia di Roma: lo spartiacque tra il mondo vecchio e il mondo nuovo è costituito dai *Ludi saeculares*, tenutisi tra il 30 maggio ed il 3 giugno del 17 a.C., con i quali s'inaugurava la nuova *aurea aetas*: della complessa ed elaborata cerimonia resta traccia nel protocollo dei *ludi* e nel *Carmen saeculare* di Orazio[62]. L'età dell'oro, della pace e del benessere universale, si apriva sotto il segno della *pietas* e della *virtus* dei padri, che aveva permesso a Roma la sua grandezza. In quest'ottica, anche l'arte e la letteratura promosse dal regime cambiavano di segno; nel campo artistico, un dignitoso, composto classicismo lasciava da parte ogni traccia di patetico, che non si addiceva alla solenne compostezza della nuova classe dirigente; nella letteratura, l'atticismo diventava lo stile,

tout-court. Trattasi comunque di arte di maniera, solenne, severa, controllata nelle emozioni, con tratti volutamente arcaizzanti che ben si attagliano al nuovo clima di solennità austera: la celebre statua loricata di Augusto, proveniente dalla villa di Livia di Prima Porta, ospita sui rilievi della corazza i motivi del *Carmen saeculare*, e i segni dell'origine divina del potere imperiale: dai piedi nudi, che ricordano l'iconografia degli dei, al piccolo Eros a cavallo di un delfino raffigurato ai piedi di Ottaviano (allusione alla discendenza da Venere). La statua è conformata sui modelli dell'arte greca del V secolo, e racconta i nuovi miti dell'impero, che salda potere umano e divino, evocando e ricercando un ordine formale che prima che all'arte appartiene alla società[63]. Ci siamo soffermati su questa immagine perché essa segna la nascita di un linguaggio figurativo destinato a durare per un lunghissimo periodo. Quel brusco mutamento stilistico contrappone una raffigurazione apollinea, che si rifà ai canoni di Policleto, quindi serena e nobilmente severa del potere, alla rappresentazione patetica e dionisiaca di Antonio. I tratti di quest'arte costituiscono l'elemento comune e unificante dell'impero, nel *refrain* del volto altero, ma al contempo mansueto e protettivo di Augusto, ovunque diffuso (in altro tempo, il volto di buon padre severo di Francesco Giuseppe: ma lì leggi la speranza in un mondo nuovo, qui una dignitosa, fatalistica rassegnazione[64]). La permanenza sottotraccia di elementi patetici, di origine pergamena e comunque tardo ellenistica, che trova ardua e non sempre risolta sintesi nell'arte augustea, è elemento comune anche alla letteratura e alla riflessione filosofica del tempo: vedi Seneca, teso a dimostrare che il nostro modo di vivere si rispecchia sempre nel modo di scrivere: e dunque, lo stile di Mecenate, già criticato da Augusto, riflette nel suo andare da ubriaco, nella ricerca esasperata di soluzioni stilistiche che potremmo ben dire barocche, una vita moralmente dissoluta, in quanto priva di saldi principî. *Talis hominibus fuit vita qualis oratio*, giova ripetere[65]. E quindi, lo stile degenerato degli Asiani non è solo fatto stilistico, ma è la vita che preme, e che trova dantesca rappresentazione nelle pagine del *Satyricon*. Esso si contrappone allo stile asciutto dell'imperatore, che, austero e parsimonioso nella vita e nel linguaggio, salda il nuovo presente ai *pristini mores*. «Il classicismo e l'arcaismo diventano il linguaggio formale della 'cultura apollinea', l'espressione simbolica del rinnovamento morale. Il contenuto del messaggio diventa qui la forma, lo stile stesso»[66]. È questo il contesto nel quale dobbiamo leggere e considerare l'opera di Dionigi d'Alicarnasso.

3. L'introduzione agli *Antichi Oratori* manifesto dell'atticismo

In questo quadro di riferimento, l'introduzione di Dionigi agli *Antichi oratori* (trattasi in realtà di una postfazione aggiunta a posteriori[67]) «si inserisce in un clima culturale di rinnovato rigore sia morale che stilistico, e viene a costituirsi come un vero e proprio manifesto dell'atticismo»[68].

Il trattato *Gli antichi oratori* è composto di due parti tra loro distinte cui è stato giustapposto in un secondo momento un prologo. In questo, Dionigi annuncia il suo piano: nel primo libro tratterà gli oratori della prima generazione, Lisia, Isocrate, Iseo; nel secondo, gli oratori più importanti della generazione successiva: Demostene, Iperide, Eschine. Mentre il progetto del primo libro si è concretato, e ci è giunto pressoché integralmente, del secondo, mutilo della parte iniziale, ci resta il solo *Demostene*. A sua volta, questa seconda parte è nettamente divisa nei contenuti. Il capitolo 35 fa da discrimine fra le due parti del *Demostene*, con due diverse classificazioni e denominazioni dei tre stili. Come risulta dalla struttura dell'opera, Dionigi seleziona solo sei oratori nel canone di dieci, all'epoca già costituito. Restano fuori Licurgo (peraltro sostituito ad Iseo nel trattato *De imitatione* (9.5.3), e ancora Antifonte, Andocide e Dinarco, a cui tuttavia Dionigi dedica uno studio particolare[69].

Si apre, l'introduzione, con i toni di un autentico panegirico: «Siano rese grazie al nuovo secolo, Ammeo carissimo!» (D.H. *Or.* 1.1). La nuova età imperiale, il secolo nuovo cantato da Virgilio[70], si apre nel segno della rottura con l'oratoria del passato, dipinta a fosche tinte: la retorica classica, alla morte di Alessandro, «aveva cominciato a perder colpi e a marcire poco per volta, finendo con lo sparire nella mia generazione» (*Or.* 1.2), ed era stata soppiantata da una retorica nuova, insopportabile per il suo svergognato atteggiamento teatrale, caotica, che si prendeva gioco, in maniera subdola, dell'ignoranza delle masse… Quindi, Dionigi si lascia andare ad un linguaggio forte e polemico:

Era un movimento volgare e molesto; e finì per far rassomigliare la Grecia ad una casa di malaffare, dai loschi costumi. In questo genere di abitazioni la sposa libera di nascita dalla saggia condotta non è più padrona di nessuno dei suoi beni, mentre la cortigiana, dai costumi leggeri e il cui unico scopo è quello di rovinare la casa, pretende di regnare su tutta la fortuna, disprezzando e terrorizzando la sposa legittima (*Or.* 1.4 s.).

Quel che importa, è che il fenomeno si è sviluppato non solo nelle città di poco conto, ma anche nei centri culturali più in vista: chiaramente, Dionigi fa riferimento ad Atene. La nuova retorica, che ha avuto il sopravvento sulla «Musa attica, che è la Musa antica ed autentica»,

è arrivata, ieri o l'altro ieri da qualche buco dell'Asia; trattasi di una [Musa] proveniente dalla Misia forse, o dalla Frigia, o ancora, di una qualche disgraziata proveniente dalla Caria; essa ha preteso la direzione delle città greche, ed ha escluso l'altra dagli affari pubblici: vittoria dell'ignoranza sulla filosofia, della follia sulla saggezza (*Or.* 1.7).

La fonte volutamente richiamata suona implicito omaggio a Cicerone, il quale scriveva come le regioni della Caria, della Frigia, e della Misia avessero adottato «perché intonato alle loro orecchie, un cotal genere ampolloso e per dir così di gonfia dizione». Lo stile asiano, insomma[71]. Concetto, questo, che è un vero *refrain* nella cultura dell'epoca. Mi piace riportare un passo di Petronio che circa un secolo più tardi riprende con una immagine forte lo stesso concetto:

> La grande, e lasciatemelo dire, la casta eloquenza non s'imbelletta né si gonfia ma balza su con la sua bellezza naturale. Ed ecco invece che questo enorme gracidume sbuffante se n'è venuto dall'Asia ad abbattersi su Atene e, come una mala stella, ha smorzato lo spirito di quei giovani che avrebbero potuto combinare qualcosa di serio; e la vera eloquenza, uscita di carreggiata una volta per sempre, non ha più saputo riprender fiato (Petron. 2, trad. Dèttore).

Ma, dopo le invettive, l'introduzione si apre alla speranza:

> Al di fuori di poche città dell'Asia, per le quali, a causa della loro ignoranza, lento è l'apprendimento del bello, tutte le altre hanno cessato di compiacersi di discorsi volgari, freddi, e privi di sensibilità (*Or.* 2.4).

Lui, Augusto, è il motore di questa rivoluzione, che permette all'oratoria attica di scacciare l'usurpatrice asiana, e di essere la retorica ufficiale dell'impero:

> La causa e l'origine di questo mutamento, io la vedo nella potenza assoluta di Roma, che costringe tutte le città a rivolgesi ad essa, e nella qualità dei suoi dirigenti, che amministrano lo stato per il bene di tutti… (*Or.* 3.1).

L'Atticismo romano si manifesta dunque come letteratura di stato, ed è il corrispettivo letterario dell'arte augustea, che adatta i modelli greci alla nuova realtà imperiale: programmatica sintesi di un impero che è nei fatti bilingue. Dionigi aderisce appieno all'ideologia imperiale, come risulta dalla lettura delle *Antichità Romane*, e, in qualche modo, rilancia l'identità della Grecia, che, perso ogni peso politico, tien salda la propria identità culturale: le origini di Roma sono greche, e la forza dell'impero nasce dalla sintesi di due civiltà strettamente imparentate[72].

4. Riscattare Dionigi

Dionigi non ha goduto, sino a tempi recenti, di buona fama: il pesante giudizio che ha dato di lui il Wilamowitz (che lo ha bollato come portatore di un atticismo intransigente, stereotipo, controcorrente, riassunto nello sprezzante «povero meschinello»), ha influenzato negativamente tutta la critica successiva[73]. Per il Wilamowitz atticismo ed asianesimo sono due fenomeni incommensurabili: il primo è fatto letterario, è restaurazione programmata a tavolino che ripropone modelli perfetti ma senza vita; l'asianesimo, invece, prima che una scuola è la naturale e magmatica evoluzione del greco ellenistico, è lingua viva e popolare[74]. Questo spiega perché non esista una vera e propria scuola asiana, e come essa nasca per via negativa, a partire da Cicerone, per indicare tutto ciò che non rientri nei canoni estetici dell'atticismo; sebbene Cicerone stesso abbia individuato nell'oratoria asiana due stili; il primo, «concettoso ed arguto» (*sententiosum et argutum*), risulta privo di profondità ma attento alla simmetria e alla grazia;

il secondo «si distingue non tanto per l'abbondanza dei pensieri quanto per la velocità e vivacità della frase ed è diffuso ormai in tutta l'Asia» (*non tam sententiis frequentatum quam verbis volucre atque incitatum, quale est nunc Asia tota*: *Brut.* 325, trad. Malcovati). Memorabile la conclusione del celebre articolo che il Wilamowitz dedica alla *querelle*: a sigillo finale della trattazione, egli cita lapidario il Vangelo: «I morti seppelliscano i loro morti» riferendosi agli Attici[75]. In realtà, già il Norden s'era occupato dell'argomento nella sua monumentale *Antica prosa d'arte*: in un celebre capitolo di quell'opera, dal titolo assai significativo di «Degenerazione della prosa greca» (*Die Entartung der griechischen Prosa*)[76], egli vedeva nello stile asiano un fenomeno degenerativo, e quindi patologico, della prosa greca; quell'eloquenza strabordante era a suo vedere l'esito estremo della prosa sofistica. Ad essa si sarebbe contrapposto l'atticismo, quale reazione e richiamo all'ordine rispetto alle spinte disgreganti dell'asianesimo. Per cui «la norma subentra all'arbitrio individuale, l'attico senso della misura alla passione sfrenata». Comunque, a differenza dell'atticismo, la retorica asiana trovava giustificazione e ragion d'essere nell'evoluzione spontanea della lingua, mentre «quella atticista, in quanto arcaizzante, non l'aveva»[77].

La fortuna di Dionigi, almeno in Italia, ha sofferto del confronto con l'autore del *Sublime*; l'ambiente crociano vede in Dionigi, assertore del purismo e dell'imitazione, un atteggiamento sostanzialmente pedantesco, basato sul culto della perfezione formale. Ad esso si opporrebbe la libertà formale e di contenuti di Longino:

> In luogo della μίμησις – scrive il Rostagni – c'è la φαντασία; e della φαντασία il nostro autore ha un concetto che si avvicina alquanto alle teorie estetiche d'oggi. La fantasia è in rapporto, non già con una presunta realtà esterna, ma con l'anima del poeta, ἡ ψυχὴ τοῦ γράφοντος, con l'anima che assurge sotto l'impulso della passione e si slancia e vola dietro alle visioni immaginate[78].

All'interno della lettura dichiaratamente crociana[79] del Rostagni, Dionigi e l'Anonimo del *Sublime* vengono visti come i più illustri rappresentanti delle due scuole opposte dei Teodorei e degli Apollodorei: ad usare un linguaggio moderno, classici contro romantici. Tutto questo, sulla base della testimonianza quintilianea:

> Questi due retori tramandarono diverse opinioni, e furono chiamati pertanto Apollodorei e Teodorei, secondo l'usanza della filosofia di seguire particolari sette (Quint. *inst.* 3.1.17).

Costruzione considerata da un critico recente alquanto bizzarra (*fanciful*)[80], e superata da una più equilibrata articolazione, che tiene in maggior considerazione le singole individualità letterarie e che ha preso atto che prodotti totalmente attici, o totalmente asiani, sono fenomeni estremamente rarefatti, e destinati a cadere nell'oblio: Cecilio di Calatte ed Egesia di Magnesia, tanto famosi ai tempi loro, non sono per noi che dei nomi[81].

L'opera[82] appartiene alla maturità di Dionigi, e va situata nell'intervallo tra la composizione della prima e della seconda parte del *Demostene*, facente parte degli *Antichi Oratori*. Il capitolo XXIV costituisce il raccordo tra le due parti: la seconda, che comincia col capitolo XXXV, presuppone e illustra Demostene sulla base delle categorie elaborate nel *CV*[83]. Il trattato, suddiviso non casualmente in ventisei capitoli, quanti ne conta la *Poetica* di Aristotele, sin dall'edizione Sylburg (Francoforte 1586) è così costruito: si apre con una dedicatoria all'amico Rufo (il *Sublime*, di poco successivo, si apre con un saluto a Postumio Terenziano); quindi Dionigi, secondo una prassi consolidata[84], espone i punti che verranno trattati: che cosa sia la composizione, la sua efficacia, i modi per ottenerla, le principali varietà, le caratteristiche di ognuna, quale sia la composizione migliore (cap. I). Quindi si espone la tesi del trattato: essendo due le operazioni di costruzione del discorso, la scelta dei vocaboli (ἐκλογὴ τῶν ὀνομάτων, *electio verborum*) e la loro messa in opera secondo un insieme coerente (σύνθεσις τῶν ὀνομάτων, *compositio*), è quest'ultimo l'elemento più importante, contrariamente a quanto tramandato dalla scuola postaristotelica, e dal suo rappresentante più illustre, Teofrasto[85]. Dionigi dimostra come il lessico usato dal massimo poeta greco, Omero, e dal grande Erodoto, sia di estrema semplicità, piano, non ricercato, povero di ornamenti; quindi, gli altissimi risultati poetici ottenuti non possono essere ascritti alla *scelta* dei vocaboli, bensì alla loro *messa in opera*. Per dimostrare il suo asserto, Dionigi fa largo uso di procedimenti metafrastici (la 'metafrasi' è una esercitazione stilistica che consiste nell'alterare un testo secondo determinate regole)[86] (capp. I-V). Dopo questi capitoli, dichiaratamente polemici con la tradizione teofrastea e volti a rivalutare il ruolo della *compositio*, col capitolo VI inizia la trattazione sistematica delle leggi che regolano la composizione: quindi, lo studio dell'ordine delle parole, la loro flessione, il mutamento in corpo di parola (capp.VI-IX). È proprio nel cap. VI il celebre accostamento tra l'arte dello scrivere e l'architettura: l'una e l'altra selezionano dei materiali e li ordinano secondo un progetto[87]. Fondamentale è il capitolo X, nel quale vengono stabiliti i fini di una qualsivoglia composizione: essi possono consistere nel raggiungimento del bello (τὸ καλόν) o del piacere (ἡδονή). Per raggiungere uno di questi due fini (talvolta intranodati), il poeta ha a disposizione la melodia (μέλος), il ritmo (ῥυθμός) e la varietà (μεταβολή). La varietà è una sorta di termostato, che evita il sovradosaggio di uno di questi elementi, con inevitabili ricadute sul gradimento del pubblico. Dionigi aggiunge un quarto elemento, canonico nella retorica classica: la convenienza (πρέπον) che è il principio di adeguazione della forma ai contenuti. Le componenti del piacere sono la freschezza (ὥρα), la grazia (χάρις), l'eufonia (εὐστομία), la dolcezza (γλυκύτης), la capacità di persuasione (πιθανόν); del bello, la grandiosità (μεγαλοπρέπεια), la gravità (βάρος), la nobiltà di linguaggio (σεμνολογία), la dignità (ἀξίωμα), la patina del tempo (πίνος) (cap. XI). Il capitolo XII è dedicato alla composizione che

ha per fine il piacere (con una parentesi dedicata al concetto di καιρός); mentre i capitoli XIII-XX sono dedicati alla composizione che ha il bello come fine. Si parte dagli elementi primi del discorso (l'analisi delle lettere del capitolo XIV è celebre, ed è stata ripresa dal Bembo)[88]. Segue poi la trattazione delle sillabe (cap. XV), della convenienza delle parole al soggetto trattato (cap. XVI), dei ritmi (cap. XVII) con relativa esemplificazione (cap. XVIII), della varietà (cap. XX). Il capitolo XXI introduce all'analisi dei tre stili (armonie): i capitoli XXII-XXIV sono dedicati rispettivamente all'armonia austera, all'armonia piacevole, all'armonia di mezzo. Chiudono il trattato due capitoli dedicati alla trattazione della prosa poetica (cap. XXV) e degli elementi prosastici nella poesia (cap. XXVI).

6. Selezione, composizione (capp. I-X)

1.
Dionigi dedica il suo scritto a Rufo Melitio:

> *Un dono anch'io ti faccio, figlio caro, eccolo…*. ed è quest'opera *Sulla composizione delle parole*; pochi degli antichi ci hanno pensato, di quelli che hanno scritto manuali di retorica o di stile; nessuno poi, fino ad oggi, ha sviscerato il problema in modo puntuale ed esaustivo, almeno credo. Se ne avrò il tempo, ti darò anche un secondo scritto, *Sulla selezione delle parole*: perché tu abbia a disposizione una trattazione esaustiva sullo stile (*CV* 1.1, 1.9).

Nella costruzione del discorso, come in ogni attività pratica, ci sono due operazioni da compiere, necessariamente successive: nella prima (ἐκλογή, *electio*), si scelgono i materiali d'uso – nel caso del discorso, le parole, nell'architettura legno, pietre e quant'altro – quindi, si passa alla loro messa in opera, secondo un progetto (σύνθεσις, *compositio*). Delle due fasi, Dionigi privilegia la *compositio*, momento cronologicamente successivo alla scelta dei vocaboli da usare:

> Benché la composizione risulti seconda negli studi relativi allo stile per chi si riconosca in quell'ordine (infatti vien prima la selezione delle parole, e per natura precede la composizione), tuttavia essa possiede una piacevolezza, una capacità di persuasione, un potere all'interno del discorso, superiore – e non di poco – a quello della selezione. Nessuno riterrà certo un controsenso se la composizione, in presenza di numerosi studi, estesi per giunta, relativi alla selezione (sui quali c'è stato grande dibattito tra i filosofi e tra i retori), se la composizione, pur essendo seconda nell'ordine, e senza poter fruire di dibattiti almeno pari a quelli sulla selezione (molto ci manca), abbia una forza tale, e tali possibilità, da sopravanzare tutti gli effetti prodotti dalla prima, e da imporsi; considerando il fatto che anche nelle altre arti, che, a partire da materiali diversi, raggiungono un risultato finale che ne è la sintesi (come l'architettura, la carpenteria, la tessitura e le altre di questo genere), le facoltà compositive sono seconde nell'ordine rispetto alle facoltà selettive, ma per le potenzialità insite in loro sono le prime; se dunque lo stesso accade nel discorso, non è da considerare cosa fuor di luogo (*CV* 2. 6-8)[89].

Dello scritto sulla selezione, da lui promesso, non v'è traccia[90]. Il *De compositione verborum* è dunque, lo dice il nome, una monografia incentrata sul tema della *compositio*; Dionigi si propone di investigarne la natura, gli obiettivi, le finalità, e ancora, che cosa sia

> quel che di poetico, bello a dirsi e mielato all'orecchio, che per natura s'accompagna alla prosa grazie alla composizione (*CV* 1.13)

(prosa che, d'altro canto, può risultare del tutto a-poetica, qualora si faccia uso di un linguaggio esclusivamente 'denotativo'[91]). Il proponimento di Dionigi, volto com'è a carpire il segreto della poesia, vale a dire, rispondere all'eterna domanda del perché una cosa è bella, o piacevole, o l'uno e l'altro insieme, pare sinceramente ambizioso; le pagine che seguono ci diranno se la sua risposta è soddisfacente.

2.

Come ho già scritto a suo luogo[92], il pensiero di Dionigi è semplice e lineare, ed è illustrato dalla metafora della costruzione di un edificio. Le metafore architettoniche e le metafore tratte dall'arte tessile percorrono, come forte ossatura, l'intero trattato: questo vien detto con tutta chiarezza ad esordio del cap. VI:

> Tre devono essere, a mio parere, i compiti della scienza della composizione: primo, verificare quale elemento, connesso con un altro, sia naturalmente in grado di ottenere una combinazione bella e piacevole; secondo, in relazione agli elementi da connettere tra loro, avere la consapevolezza del modo in cui ciascuno vada disposto per rendere l'armonia più efficace; terzo, qualora vi sia bisogno di una modifica degli elementi presi in considerazione – si tratti di sottrazione, di aggiunta, di alterazione – sapere come perfezionarla in relazione all'uso che s'ha da fare (*CV* 6.1)[93].

Le parole, quando vengano accostate l'una all'altra, devono essere compatibili, disposte nel giusto modo, ed eventualmente modificate; questo, al fine di rendere il discorso fluido e piacevole. È illuminante il paragone con l'architettura (intesa nel senso più lato di capacità progettuale – che appartiene all'architetto – e pratica realizzazione, compito del capomastro e del muratore):

> Il capomastro, una volta che si sia procurato il materiale col quale si accinge a costruire la casa (pietra, legno, mattoni e tutto il resto) compone a partire da questi elementi quella che ormai è la sua opera, lavorando a questi tre obiettivi: con quale pietra, legno, mattone quale pietra, legno, mattone connettere insieme; quindi come, e a quale faccia appoggiandolo, mettere in posa ciascun elemento da connettere; e, terza cosa, se un elemento manca d'appoggio, sbrecciarlo, rifinirlo, e dargli il giusto assetto. Il carpentiere ha a che fare con gli stessi problemi (*CV* 6.3).

> I tre obiettivi che si pone chi costruisca una casa, una volta operata la scelta dei materiali, corrispondono, sul piano letterario, 1) allo studio dell'ordine delle parole, 2), al loro aggiustamento nella frase, e 3) (se ce ne sia bisogno perché l'aggiustamento

> avvenga) a qualche mutamento in corpo di parola. Così il muratore, dopo aver scelto la pietra e prima di fissarla con la calce al muro che va innalzando, la adatta alle altre che precedono, ne aggiusta rapidamente la posizione, ne cava talvolta un pezzo con un colpo secco di cazzuola, e dopo un ultimo sguardo all'insieme, si china a raccogliere un'altra pietra… Così muro dopo muro la casa prende forma, in quella sequenza di pietre o mattoni che nel tempo vanno schierandosi ben ordinati dal filo a piombo e dallo spago teso tra due pioli, mentre il manovale, che dal mucchio raccoglie le pietre, quelle che trova, o secondo il peso, le porta ai piedi dell'impalcatura, a portata di mano del muratore (Donadi 2000, pp. 24 s.).

Da quanto riportato, è evidente come il poeta (e l'architetto pure), utilizzino gli elementi naturali legati alla loro arte (la parola, o il legno, il marmo e quant'altro), e li mettano insieme in base a un progetto. L'architettura in particolare, la più necessaria ed ecumenica delle arti, in quanto base del vivere civile, risulta in rapporto metaforico continuo e privilegiato con pressoché tutte le discipline, a cominciare dalla letteratura: è ritmo, armonia, forma, anche colore, come del resto i prodotti della scrittura; ma essa viene fruita attraverso la vista (ὄψις), mentre la letteratura comunica attraverso l'udito (ἀκοή). Come è già stato rilevato, la prima comparazione tra testo e architettura risale a Democrito, ma la si ritrova, tra gli altri, in Demetrio, Cicerone, Quintiliano[94]. La stessa, ipertrofica catalogazione delle parti dell'architettura, elencate da Vitruvio, sembra privilegiare l'aspetto compositivo della costruzione:

> L'architettura pertanto consta della *ordinatio*, in greco τάξις, della *dispositio* che i Greci chiamano διάθεσις, della *eurhythmia*, della *symmetria*, del *decor*, e infine della *distributio* che in greco si dice οἰκονομία (Vitruv. 1.2.1 trad. Ferri, qui e succ.).

Questo emerge poco oltre da un'ulteriore considerazione:

> La *dispositio* è l'adatta messa in opera delle cose, e l'elegante esecuzione dell'edificio nelle varie composizioni, dal punto di vista della qualità (Vitruv. 1.2.2).

La costruzione di una casa, la stesura di un'orazione: ambedue le operazioni instaurano un nuovo ordine nello spazio visivo o acustico: trattasi di un *artificialis ordo*, che dev'essere comunque rispettoso delle leggi di natura (il cosiddetto *naturalis ordo*). L'ordine a cui il discorso è sottoposto è basato sul principio che quanto precede nel tempo sia assunto per primo nell'ordine delle parole: e quindi, la giusta sequenza vuole gli aggettivi prima dei nomi di persona, quindi i verbi e gli avverbi (*CV* 5.1 ss.)…: «Il percorso naturale del pensiero viene a identificarsi con il suo percorso logico»[95]. E tuttavia, l'*ordo verborum*, nei documenti letterari in nostro possesso, è smentito dai fatti: a cominciare da «L'ira canta, o dea» con cui si apre l'*Iliade*, o «L'uomo cantami, o Musa», ad apertura dell'*Odissea*. In questo modo ad una impostazione critica basata sullo scarto nella selezione delle parole (l'ἐκλογή di ascendenza aristotelico-teofrastea) Dionigi sostituisce una poetica nuova, basata sullo scarto rispetto all'ortodossia del costrutto – la σύνθεσις: op-

zione ermeneutica in qualche modo obbligata, se si considera che la terminologia usata da Omero è piana e semplice, ed i vocaboli, appartenenti al lessico quotidiano, costituiscono una parete senza appigli per qualsivoglia metalinguaggio. Quindi, si ripropongono con urgenza delle domande che a suo tempo ci siamo fatti: vale a dire, fino a che punto prosa e poesia possano svincolarsi dall'ordine logico, e quale sia il peso delle emozioni nell'infrangerlo. Domande a cui hanno cercato di rispondere nell'antichità, tra gli altri, l'Anonimo autore del *Sublime* e Seneca nel *De ira*[96]. Vale la lapidaria considerazione del Weil, che sottotitolava il primo capitolo del suo saggio *Il principio dell'ordine delle parole*: «Il cammino sintattico non è il cammino delle idee»[97], e che quindi scriveva

> Si ammette che il greco sia una delle lingue più perfette che siano mai esistite. Per quanto ciò possa sembrare paradossale, mi pare che la perfezione di questa lingua consista nel fatto di non avere alcuna regola esclusiva (Weil 1991, pp. 70-73, qui p. 72).

Dovremo comunque arrivare al futurismo, all'Apollinaire di *Alcools* e di *Calligrammes* per rompere completamente con l'ordine naturale del discorso e con le leggi spaziali che regolano lo scritto sulla pagina; non diversamente dagli edifici della nuova architettura, vedi il museo Guggenheim di Bilbao, in cui Frank Gehry disgrega e distorce gli spazi, a sfidare le leggi della fisica e della geometria euclidea[98].

3.

Il punto focale del progetto dionisiano si legge in un lungo passo dal capitolo II, riportato poco sopra, in cui si mette in evidenza come «le facoltà compositive sono seconde nell'ordine rispetto alle facoltà selettive, ma per le potenzialità insite in loro sono le prime» (*CV* 2.8). Il termine σύνθεσις, che è al centro del trattato dionisiano, risulta pressoché ignorato da Aristotele, con un'unica eccezione[99]. L'opposizione ἐκλογή-σύνθεσις è senza dubbio post-aristotelica. Dionigi stesso afferma che gli studi sulla selezione sono numerosi e spesso di grande estensione (*CV* 2.7). Il riferimento è a Teofrasto, che avrebbe individuato nella selezione e nella successiva composizione i due momenti costitutivi della *lexis*, e che avrebbe dato alla selezione valore preminente:

> essendo in generale tre gli elementi, a dire di Teofrasto, dai quali si genera la grandezza, la nobiltà e l'eleganza dello stile; la scelta delle parole; il reciproco aggiustamento; e le figure che le comprendono (D.H. *Isocr.* 3.1).

Teofrasto dunque appartiene pienamente ad una tradizione aristotelica che si muove lungo linee di pensiero completamente divergenti rispetto a Dionigi[100]. Ne fa fede quest'importante passo, dal capitolo sedicesimo del *CV*:

> Io affermo che chi voglia ottenere uno stile bello nella composizione dei suoni, debba radunare i termini che comportino una bella dizione, grandezza o nobiltà. Su quest'ar-

gomento qualcosa è stato detto in termini generali dal filosofo Teofrasto nei libri *Sullo stile*, dove definisce le parole che sono belle per natura (se per esempio componendole egli stima che la frase risulti bella e grandiosa), e all'inverso quali altre siano piccole e vili; da queste non verrà nulla di valido, né di poesia né di prosa. E tutto questo, da parte sua, perdio, non è stato detto a sproposito. Se fosse dato che tutte le parti del discorso con cui è indicata una cosa avessero un bel suono e fossero belle da dire, sarebbe da pazzi cercarne di peggiori. Ma se questo fosse impossibile, come accade per lo più, bisogna cercar di occultare le peggiori combinandole, mescolandole, sovrapponendole (*CV* 16.14-16).

Punto di riferimento obbligato sono i capitoli 20-22 della *Poetica*, ed il libro III della *Retorica*. In quei capitoli, Aristotele traccia in primo luogo una suddivisione del discorso in lettera, sillaba, congiunzione, etc. (suddivisione in qualche modo ripresa nel cap. II del *CV*). Passa quindi ad analizzare il nome (ὄνομα), che può essere glotta, metafora, neoformazione, e ancora può essere allungato, accorciato, alterato. A seconda del genere letterario preso in esame, prevarrà questo o quel tipo di nome: le glotte per esempio nei poemi omerici (vale a dire parole lontane nel tempo o nello spazio), nel dramma prevarranno le metafore. Ovviamente, all'innalzarsi del linguaggio corrisponderà un grado di elaborazione linguistica sempre maggiore, che sposterà l'asse della comunicazione dal più neutro 'denotare' al 'connotare' tipico del linguaggio poetico; detto in altro modo: Aristotele «privilegia l'asse della selezione linguistica rispetto al piano sintagmatico»[101]. Trattasi dunque di una poetica prevalentemente basata sull'*electio*: qualunque forma di linguaggio artistico in codesta prospettiva implica uno scarto rispetto alla lingua d'uso[102]. Aristotele tuttavia, come ho già scritto, avverte il rischio del suo asserto: perché se la poesia si limitasse a semplice scarto rispetto alla lingua d'uso, la ridurremmo a fatto esclusivamente formale; il che non è, come risulta chiaro dagli esempi addotti nella *Poetica*: infatti Erodoto messo in versi non diventa poesia, né tanto meno lo sono i versi di Empedocle[103]. Di qui, il superamento delle asserzioni gorgiane («la poesia è un discorso metricamente strutturato»[104]) tramite un fattore extra-linguistico, relato comunque ai contenuti: il concetto di universalità (τὸ καθόλου): la poesia deve rispondere a regole di carattere formale (condizione necessaria, ma non sufficiente), ed esprimere valori universali, che ne garantiscano la durata nello spazio e nel tempo[105]. Ovviamente, lo scritto aristotelico e il concetto di universale meglio si spiegano se si considera che per Aristotele il tragico di riferimento è Euripide, il quale fa uso di un linguaggio che tende alla prosa[106]. Nel III libro della *Retorica* Aristotele si preoccupa di separare chiaramente la poesia dalla prosa, insistendo sullo scarto linguistico che separa l'una dall'altra[107]; ma i due generi vanno sempre più perdendo i loro caratteri distintivi: laicizzandosi la poesia, e nascendo una nuova prosa dai colori 'poetici', il criterio dello scarto linguistico, per valutare i diversi generi letterari, si fa sempre più evanescente.

4.

Di qui, la necessità di strumenti esegetici nuovi, in grado di rendere conto di situazioni in cui, nonostante il lessico sia quello di tutti i giorni (quindi una scelta dei vocaboli per nulla ricercata), il prodotto finale risulta di grande raffinatezza e di grande impatto poetico. Gli esempi allogati da Dionigi sono tratti dall'*Odissea* di Omero e dalle *Storie* di Erodoto[108]. Che dire, nel caso di Omero, di un passo – l'incontro di Odisseo con il figlio Telemaco – di grande, ma inafferrabile suggestione poetica? È mattino presto, il fuoco è acceso, si prepara il pasto. I cani, senz'abbaiare ma dimenando la coda, si fanno incontro a Telemaco. Eumeo, alla vista del giovane padrone, lo bacia, e fitte gli cadono le lacrime:

> *Intanto nella capanna Odisseo e il divino porcaro*
> *preparavano il pasto, accendevano il fuoco con l'alba;*
> *fuori avevan mandato i pastori con le scrofe selvagge.*
> *I cani che sempre abbaiavano, andavano muovendo la coda,*
> *non abbaiavano al venire di Telemaco. Si accorse il divino Odisseo*
> *che i cani gli facevano festa, udì anche un rumore di passi.*
> *E subito si rivolse a Eumeo, che stava lì presso*
> *"Eumeo, sta arrivando uno che certo ti è grande amico*
> *o che tu ben conosci; perché i cani non stanno abbaiando,*
> *ma vanno menando la coda; sento un rumore di passi".*
> *Non tutto il discorso egli disse, che il figlio suo amato*
> *fu ritto davanti alla soglia. Si levò, stupefatto, il porcaro,*
> *dalle mani gli caddero i vasi con cui faticava,*
> *mescolando il vino lucente. Incontro al padrone si fece,*
> *lo baciò sulla testa, baciò tutti e due gli occhi belli,*
> *tutt'e due le mani. Grossa una lacrima cadde* (*CV* 3.8, *Od.* 16.1-16)[109].

Scrive Dionigi, in una pagina memorabile:

> Nessuno attribuirebbe il merito alla selezione, ne sono convinto. Il passo intero, in effetti, è intessuto dei nomi più alla buona e più umili: quelli che avrebbe usato d'istinto un contadino, un pescatore, un artigiano, chiunque non si dia pena di parlar forbito. Sciolte dal vincolo del metro, queste stesse frasi appariranno cose dappoco e sprovviste d'interesse; non ci sono metafore ben riuscite, né ipallagi, né catacresi; non vi si trovano altre forme di linguaggio figurato, non ci sono d'altra parte termini rari in abbondanza, né termini che si allontanino dall'uso comune o che siano di nuovo conio. Che altro rimane allora, se non attribuire alla composizione la bellezza dell'espressione? (*CV* 3.10-12)[110].

La verifica della giustezza delle sue posizioni è data dall'uso della metafrasi e della metarritmia; basta un cambiamento (anche lieve) della sequenza verbale perché la poesia si perda: fenomeno facilmente verificabile in ogni contesto poetico, se riflettiamo su cosa sarebbe il primo verso dell'*Infinito* leopardiano (*Sempre caro mi fu*...) con una semplice inversione (*Caro sempre*...)[111]. In questo modo, Dionigi svaluta drasticamente la selezione, che precede *solo cronologicamente* la composizione, e a questa fornisce i materiali d'uso, per poi fondersi in essa. Con lui nasce

la critica stilistica, fondata sulla buccia del testo[112]. Qualunque altro tipo d'approccio – filosofico, storico etc. – è spazzato via; tuttavia il legame ('significazione') che lega il 'significante' al 'significato' è saldamente garantito dal *prepon*[113], dalla convenienza, che chiede la giusta forma per ogni storia, per ogni situazione. Con paradossale vicinanza all'estetica crociana, e alle sue esclusioni (la poesia non è retorica, non è storia… la poesia è «intuizione lirica o intuizione pura»)[114], l'osservazione dionisiana, che avverte nella prosa quel che c'è «di poetico, mielato all'orecchio», rivela, in ultima analisi, il mistero dell'arte, che trascende e sfugge a qualsivoglia strumentazione.

5.

La riflessione sul valore della *compositio*, con cui siamo soliti tradurre il greco σύνθεσις, era già stata condotta nella *Rhetorica ad Herennium*; ma è Cicerone a darne la trattazione più organica:

> Le parole si collocheranno (*conlocabuntur*) o in modo che fra di loro le ultime sillabe si uniscano nella maniera più adatta con le prime sillabe delle successive parole e rendano i più piacevoli suoni, o che la forma stessa e l'eleganza delle parole compiano una loro unità, o che il periodo termini con armoniosa cadenza (Cic. *orat.* 149, trad. Barone, qui e succ.)[115].

La *collocatio* è dunque la somma di tre momenti: la *compositio*, che si occupa dell'eufonia dall'incontro di parole (*iunctura*), la *concinnitas*, che è il giusto bilanciamento del periodo, il *numerus*, ovverosia il ritmo: per meglio dire, la sequenza e la frequenza di tempi lunghi e di tempi brevi all'interno della frase[116]. Sono specificatamente la *concinnitas* e il *numerus* a dare la giusta sonorità al discorso[117]. «La natura stessa», scrive Cicerone, «colloca nei nostri orecchi il senso della lunghezza e della brevità dei suoni come quello dei toni acuti e gravi» (*orat.* 173): e dunque, lo scrive poco sopra, il senso del ritmo è innato, a prescindere dalle nostre conoscenze di metrica e di ritmica:

> Quando si tratta di versi, interi teatri strepitano (*tota theatra reclamant*) se c'è un verso più breve o più lungo di una sillaba; eppure la folla non conosce i piedi né ha cognizione dei ritmi, né si cura di ciò che la offende, né comprende in che la offende… (*orat.* 173, ma cfr. anche *de orat.* 3.196).

Sulla stessa lunghezza d'onda, anche Dionigi, in un celebre passo che ricalca Cicerone:

> Anche a me, magari nei teatri gremiti di gente, strapieni di un popolo vario e incolto, è parso di capire che appartiene alla natura quella certa nostra universale dimestichezza con una bella melodia ed un bel ritmo, da quando ho visto un buon citarista di grande fama che si era fatto fischiare dalla folla perché aveva pizzicato una corda, una sola, fuori accordo, rovinando il canto; e ancora un auleta, che usava il suo strumento con

somma perizia, subire la stessa sorte, perché, soffiando in una posizione sbagliata o senza premere le labbra, aveva emesso un suono stridulo, o quel che noi chiamiamo dissonanza (*CV* 11.8).

L'osservazione di Dionigi s'intranoda con un problema ulteriore: la stonatura, percepita come tale dal pubblico, può consistere non solo nella classica stecca (è dunque un problema di *performance*), ma anche, come ha chiaramente evidenziato Luisa Andreatta, nella percezione di incrinatura, in qualche luogo del testo drammatico, «dell'assetto metrico-ritmico», vale a dire nell'apparente tradimento, da parte del poeta, dello schema espressivo. Il problema non è di poco conto, ed è identificabile nel destinatario dell'opera: vale a dire, se nel corso dell'esecuzione potesse avere la percezione della rottura della struttura strofica, in questo caso intenzionale. «Riconosceva le incrinature dell'assetto metrico ritmico» – così l'Andreatta – «un pubblico assorbito e soggiogato dagli aspetti spettacolari della *performance* drammatica?»[118].

6.

La *compositio* apparteneva, secondo Teofrasto, alle 'qualità del discorso' (ἀρεταὶ τῆς λέξεως, *virtutes loquendi*). Le *virtutes* erano 'il parlare buon greco' (ἑλληνισμός), la 'chiarezza' (σαφήνεια), il 'principio di adeguazione' (πρέπον), e l''ornato' (κόσμος, κατασκευή). L'ornato a sua volta si divideva in ἐκλογή, o 'scelta' dei termini da usare, e quindi, in σύνθεσις o ἁρμονία (la 'composizione') e in σχήματα (le 'figure' retoriche). Abbiamo uno schema abbastanza simile in Cicerone, che evidentemente si rifà alla partizione teofrastea: *latinitas* (analoga all'ἑλληνισμός), il *dilucidum, planum* (analogo alla σαφηνεια), il *decorum* (= πρέπον), ed infine, anche in questo caso, l'*ornatus* (κόσμος, κατασκευή), a sua volta diviso nell'ornato relativo alle parole semplici (*ornatus simplicium verborum*), e alle parole congiunte (*ornatus coniunctorum verborum*). Quest'ultimo, a sua volta, si divide in *schemata* e in *collocatio*, che comprende la *compositio*, che corrisponde al concetto dionisiano di *armonia*, la *concinnitas*, o bilanciamento delle parole nella frase, il *numerus*, o ritmo[119]. È evidente dagli schemi riportati come la *compositio* sia parte dell'ornato, che è, nell'accezione comune, elemento giustapposto, e quindi modulabile a piacere, e quindi pleonastico. Essa, in qualche modo, interagisce con i *lumina orationis*, ad elevare il livello del testo: «E le altre figure», scrive ancora Cicerone, «che per effetto della collocazione delle parole (*ex collocatione verborum*), servono a lumeggiare il discorso (*quasi lumina*), arrecano grande ornamento all'orazione; infatti sono simili a quelle che nel pomposo apprestamento della scena o del foro sono chiamate 'insegne' (*insignia*), non perché da sole adornano, ma perché più si distinguono» (*orat.* 134 s.). «Emerge da questo, e da un analogo passo di Cicerone dal *Bruto* (*Brut.* 275) una concezione 'aggiuntiva', da suppellettile, dell'ornato: sia che si tratti di *verba singula* che di *coniuncta*»[120]. La *collocatio* insomma, di cui la *compositio* è parte, gode in Cicerone di ambiguo statuto, risultando essa elemento decorativo e strutturale insieme.

Nell'ottica ciceroniana e nella tradizione teofrastea, da cui Cicerone dipende, l'organizzazione del testo, sia dal punto di vista compositivo (la *compositio*), sia dal punto di vista dei *lumina orationis* che brillano di luce propria (l'*electio*), appartiene all'*ornatus*: in questo modo, è garantita la coabitazione sullo stesso piano dei due momenti (*electio* e *compositio*), contrapposti invece in Dionigi. «Cicerone, che non ha ben chiara l'idea di 'funzione', si rende conto, tuttavia, che, anche se tutto è ornato, esistono parti più importanti delle altre, tolte le quali una 'cosa' non esisterebbe più come tale: per esempio, una nave a cui si togliessero le fiancate»[121]. Si veda una pagina dal *De oratore*: «Nel discorso, come nella maggior parte delle cose, la natura stessa, con incredibile abilità, ha fatto sì che le cose che maggiormente sono utili, siano al tempo stesso le più dignitose, e spesso anche le più belle… In un'imbarcazione, le fiancate, le stive, la prora, la poppa, le antenne, le vele, gli alberi sono indispensabili; tuttavia, essi sono anche belli a vedersi, tanto da far pensare che essi siano stati inventati non solo per motivi di sicurezza ma anche per il piacere estetico. Le colonne sostengono templi e portici, ma la loro utilità è pari alla loro maestà. Il famoso frontone del tempio di Giove Capitolino e quelli degli altri templi non sono stati costruiti per motivi estetici, ma proprio per necessità: infatti, allorché venne escogitato un modo per far scendere l'acqua da entrambi i lati del tetto, la maestà del frontone fu la conseguenza di un'esigenza strutturale del tempio… La stessa cosa si verifica in ogni parte del discorso: una certa grazia e piacevolezza (*suavitas quaedam et lepos*) sono conseguenza dell'utilità e quasi della necessità…» (*De or.* 3. 178, 180, trad. Narducci).

Non così in Dionigi, in cui le singole parole (i *lumina orationis* di Cicerone), una volta omologate in una struttura, bella o piacevole che sia, perdono la loro individualità, e si dissolvono nella armonizzazione che è stata loro imposta, perdendo la loro «eccedente e nomadica identità»[121]. In questo modo, la *compositio* dionisiana si fa 'struttura', le componenti sono la necessità e l'organicità dell'insieme: trattasi di un sistema dominato «da leggi interne di solidarietà»[122], nel quale ogni parola è elemento portante, e ha rilevanza strutturale… Come nella novella buzzattiana *Il crollo della Baliverna*, in cui il protagonista, afferrata l'arrugginita punta di lancia facente parte di una raggera di punte di ferro a chiudere una lunetta di «un grandissimo e piuttosto lugubre edificio»[123], provoca, come in un castello di carte, il crollo del falansterio[124].

7. Il bello e il piacere (cap. X)

1.

Una volta stabilite le leggi che governano la collocazione, Dionigi passa a stabilirne il fine: che consiste nel raggiungimento del bello (τὸ καλόν) o, in alternativa, del piacere (τὸ ἡδύ). Scrive Dionigi, in un passo fondamentale:

Due sono, a mio parere, e sono questi, gli obiettivi di carattere generale a cui deve puntare chi compone poesia e prosa: il piacere e il bello. Entrambi li ricerca l'udito, e l'affezione che patisce è in qualche modo simile a quella della vista. L'occhio, quando vede dei modellati, dei disegni, delle opere di scalpello, e tutto quanto è creazione del-

la mano dell'uomo, ogni volta che trova la piacevolezza e la bellezza che vi è insita, si sente pago e non desidera niente di più (*CV* 10.2).

Si fa difficoltà a intendere la portata di codesta opposizione soprattutto in una lingua, qual è l'italiano, in cui i due termini risultano logorati dall'uso, stinti, generici, desemantizzati[125]: il dire "Ho passato una piacevole serata", o "Una bella serata", risulta perfettamente sovrapponibile nel linguaggio dei più; al punto che è largamente diffuso il detto "Non è bello ciò che è bello, ma è bello quel che piace", a significare la soggettività del bello. L'ambiguità dei due termini, dallo spettro estremamente ampio, la ritroviamo anche nel mondo greco; è Dionigi a risemantizzarli, e a considerarli antitetici: nel senso che il piacere si oppone al bello, senza tuttavia esserne l'antonimo (vale a dire: l'opposto di 'bello' è 'brutto', del 'piacere', il 'dolore'); i due termini esprimono dunque valori incommensurabili, come mostra la loro storia.

Già Platone aveva dedicato un dialogo al problema del bello, l'*Ippia maggiore*: il tentativo era quello di rispondere alla domanda «Cosa sia il bello in sé». Platone cerca la risposta attraverso una serie di equazioni: bello come utile, bello come piacere, etc. Ma la ricerca del bello assoluto è problematica, sino alla considerazione finale di Socrate: «Sì, caro Ippia… ritengo proprio di aver compreso il significato del proverbio "difficili le cose belle!"». (Pl. *HipMa.* 304e, trad. Rosa Maria Parrinello).

Per Aristotele, il bello è un organismo avente giusta armonia e grandezza[126]; che esso appaia ai nostri occhi gradevole o sgradevole, si tratti di una rosa o di un cane, poco importa; l'importante è che l'una o l'altro abbiano le giuste proporzioni rispetto all'esemplare di riferimento (altezza al garrese, conformazione della testa, lunghezza della coda, etc. nel caso di un cane; numero dei petali, colore, profumo, nel caso di una rosa): concetti, questi, che si rispecchiano, per esempio, nel canone lisippeo, e che ritroviamo, sotto altri cieli, nella voce 'bello' nell'*Enciclopedia* di D'Alembert e Diderot[127]. Si tenga presente che il termine *kalón* era riferito soprattutto al mondo della visione: anche per noi, oggi, una cosa bella è una cosa che vediamo come tale, anche se il termine ha anche una connotazione metaforica, e possiamo parlare, p. es., di una 'bella azione' o di un 'bello spettacolo'. «La percezione del bello come qualcosa di oggettivo», ho scritto, «deriva dal fatto che esso si pone al di fuori di noi, oltre la nostra barriera visiva», dunque, nella distanza, che esclude la verifica del tatto[128].

Diversamente, l'esperienza dell'udito, e quindi dell'ascolto, è tutta interiore; il suono entra dentro di noi, producendo impressioni gradevoli o sgradevoli: e dunque, mentre l'esperienza del bello è soprattutto legata alla vista, l'esperienza del piacere, che del bello costituisce la polarità, è legata all'udito e ai sensi inferiori. La diversa natura dei due sensi, vista e udito, era già stata messa in evidenza da Gorgia, il quale scriveva che «come neppur la vista non conosce i suoni, così neppur l'udito ode i colori, ma suoni» (Arist. *De Mel. Xen. et Gorg.* 21 = fr. B 3bis 21 Untersteiner).

Ogni senso sin dall'antichità ha la sua aggettivazione privilegiata: e quindi, noi parliamo di un buon cibo, non di un bel cibo (in relazione al gusto); di 'duro', 'morbido' relativamente al tatto; di 'gradevole', 'sgradevole' relativamente all'olfatto; di 'piacevole', 'spiacevole' in rapporto all'udito; e, infine, di 'bello' o 'brutto' in relazione alla vista.

Tuttavia, soprattutto nella poesia, in cui vista e udito sono strettamente intranodati nella *performance* del poeta (noi vediamo l'aedo, e nel contempo lo sentiamo recitare)[129], si è creato un linguaggio dalla terminologia omogenea: il bello, dunque, per estensione è termine usato per la vista e per l'udito; lo stesso vale per il 'piacere'. Ovviamente, la

terminologia si è estesa anche alle arti visive: pittura, scultura, e architettura. Di qui, il detto di Simonide, riportato da Plutarco, «La pittura è un quadro che tace, la poesia un quadro che parla», e l'*ut pictura poesis* di Orazio[130]. Lo sforzo di rendere omogenei i due sistemi di comunicazione lo si verifica nel tentativo aristotelico di creare un linguaggio-immagine (ad es. nella metafora πρὸ ὀμμάτων), e in Longino, nella riconosciuta capacità icastica della poesia (cfr. Arist. *Rh.* 1411b 22-1412a 10; Longin.15 e 26.2).

2.
Si è detto come il bello o il piacere costituiscano il fine della composizione :

Τάττω ὑπὸ τὴν ἡδονὴν τὴν ὥραν καὶ τὴν χάριν καὶ τὴν εὐστομίαν καὶ τὴν γλυκύτητα καὶ τὸ πιθανὸν καὶ πάντα τὰ τοιαῦτα, ὑπὸ δὲ τὸ καλὸν τήν τε μεγαλοπρέπειαν καὶ τὸ βάρος καὶ τὴν σεμνολογίαν καὶ τὸ ἀξίωμα καὶ τὸν πίνον καὶ τὰ τούτοις ὅμοια (*CV* 11. 2).

Metto in ordine sotto il 'piacere' la freschezza, la grazia, l'eufonia, la dolcezza, la capacità di persuadere, e cose di questo genere; sotto il 'bello', la grandiosità, la gravità, la nobiltà di linguaggio, la dignità, la patina del tempo e cose simili.

Il passo, così come ci è stato consegnato dalla tradizione, presenta qualche problema: «la patina del tempo», τὸν πίνον, è congettura di Usener-Radermacher, suggerita da un πῖνος [sic] giustapposto da M (*Venetus Marcianus* 508) alla lezione, comune a tutta la tradizione, di τοπι(θα)ν(ον). A vantaggio di questa lezione, sta il fatto che 1) τὸ πιθανόν è elemento caratterizzante l'armonia piacevole, non si vede perché attribuirlo anche all'armonia austera; 2) i due termini sono paleograficamente vicini; 3) la 'patina del tempo' caratterizza l'armonia austera[131]; un passo del *Demostene*, in cui Dionigi illustra lo stile di Platone, ne è la controprova:

(Platone) insegue il nome più comune, mira alla chiarezza, disdegna qualsiasi aggiunta, qualsiasi artificio. La patina, la tinta leggera di antichità, impercettibile, che si diffonde alla superficie, gli dona un aspetto come l'erba verde, i frutti, i fiori freschi; e come dai prati più odorosi, un profumo dolce si leva (*Dem.* 5.3, trad. Tabarin). Il termine 'fascino di antica patina' (εὐπίνεια) ricorre in Longin. 30.1.

«La patina figlia del tempo» – così ho già scritto – «quando Dionigi scriveva andava già distendendosi su molti templi (i più antichi, quelli dorici), dilavando il colore che ne decorava le superfici, riportando alla luce la nuda pietra»[132]. È evidente, sin dalla definizione, come il piacere miri ad un eloquio che seduca e crei consenso: come la piacevolezza di una giovane donna, la cui attrattiva risulta dal giusto dosaggio del fresco sapore della giovinezza (per rendere l'intraducibile ἡ ὥρα), accompagnato da voce attraente (perché calda, morbida, o sensuale: ἡ εὐστομία), da soffusa dolcezza (ἡ γλυκύτης); il tutto per sedurre, per piacere, per convincere (τὸ πιθανόν); cui si contrappone una bellezza grandiosa (ἡ μεγαλοπρέπεια) e grave (τὸ βάρος), dal linguaggio alto e nobile (ἡ σεμνολογία), con i segni del tempo che incutono rispetto e nobilitano il tutto (ὁ πίνος). Ma se la

piacevolezza induce a confidenza, il bello scoraggia ogni tipo di avvicinamento: autoreferenziale, autosufficiente, chiuso all'interno della sua forma, nulla chiede: maestosamente distaccato e lontano, si limita a concedersi al suo pubblico. Certo, nella più parte dei casi bellezza e piacevolezza si escludono, con le dovute eccezioni; il riferimento è a Erodoto:

> Non c'è niente di sorprendente se sono due quelli che io pongo come fini, e se distinguo il bello dal piacere; e non si reputi fuor di luogo il fatto che io considero un passo o piacevolmente composto ma non bello, o bello, ma non per questo piacevole: è la verità, e credo che non ci sia niente di nuovo. Senza dubbio sul versante della composizione Tucidide ed Antifonte di Ramnunte possiedono, fra tutti, perdio, la bellezza dello stile (e nessuno avrebbe da rimproverarli per questo); ma certo non possiedono la piacevolezza. Invece, lo storico Ctesia di Cnido e Senofonte socratico sono certo piacevoli, ma non hanno la bellezza necessaria (le mie sono indicazioni di carattere generale, ma non mi riferisco a tutti i casi; dato che nei primi ci sono dei passaggi arrangiati secondo piacevolezza, in questi ultimi secondo bellezza). In Erodoto invece, la composizione possiede entrambe le cose: infatti, risulta allo stesso tempo piacevole e bella (*CV* 10.3-5).

3.

Come si diceva, il piacere e il bello costituiscono il fine della composizione; ovviamente, il piacere come *telos* non ha nulla a che vedere col piacere come 'effetto collaterale' (*ergon*), che accompagna l'uno e l'altro fine[133]; piacere in un caso e nell'altro qualitativamente diverso, ben sintetizzato da Roland Barthes nell'opposizione tra *jouissance*, che attribuiremo al bello, e *plaisir*, ovviamente legato al piacere come fine[134].

Qualche provvisoria conclusione:

a) il bello e il piacere di cui parla Dionigi sono il bello e il piacere acustico, perché retorica e poetica sono legate all'ascolto (e il testo scritto ha per gli antichi in generale la stessa valenza che ha per noi uno spartito musicale, che nessuno legge, al di fuori dei musicisti e degli specialisti).

b) Dionigi stabilisce un rapporto analogico tra sensazioni acustiche e sensazioni visive: l'occhio, come l'orecchio, a contatto della bellezza e della piacevolezza «si sente pago e non desidera niente di più»: ἀρκεῖται καὶ οὐδὲν ἔτι ποθεῖ (*CV* 10.2). L'appagamento spegne il desiderio e ci consegna alla pace dei sensi: in qualche modo, è questa una forma di catarsi.

8. Melodia, ritmo, varietà, convenienza, kairós (capp. XI- XX)

1.

> Quattro sono i fattori più generali e più efficaci dai quali a mio parere hanno origine la piacevolezza e la bellezza nello stile, e sono i seguenti: la melodia, il ritmo, la varietà e la convenienza, che a questi tre s'accompagna (*CV* 11.1).

Sono codesti elementi dunque – nell'ordine la melodia, il ritmo, la varietà e infine la convenienza – gli strumenti a disposizione di un retore o di un poeta per ottenere composizioni belle o piacevoli. Alla loro trattazione Dionigi dedica il blocco centrale dell'opera, dal cap. XI al XX.

2.

L'analisi dei suoni e della voce era considerata dagli Stoici fase introduttiva e correlata allo studio della logica[135]. Nel cap. XIV Dionigi prende le mosse dagli elementi primi del discorso, le lettere:

> Ai principî della voce umana e articolata che non ammettono ulteriore suddivisione, noi diamo il nome di elementi o di lettere: lettere (γράμματα) perché sono rappresentati da linee (γραμμαί); elementi (στοιχεῖα) perché ogni emissione vocale trae origine da questi elementi primi, ed in questi alla fine si risolve (*CV* 14.1).

A loro volta, le lettere si suddividono in vocali, semivocali e consonanti, secondo uno schema che ritroviamo anche nella *Poetica* aristotelica[136]. Gli elementi sillabici, variamente composti, dànno poi luogo ad unità sempre maggiori, le parole, che si aggregano poi in *cola* ed in periodi. La fisiolologia dei suoni è determinata da tre elementi: 1) dalla colonna d'aria in uscita dalla trachea, che determina la durata delle vocali (il medico al bambino: "fai ahhh..."); 2) dalla configurazione della bocca (il che determina il diverso colore delle vocali); 3) dalla lingua infine, che spostandosi all'interno della bocca, presiede all'emissione del suono consonantico. L'analisi dei singoli suoni, che segue, costituisce una delle pagine più suggestive e godibili del trattato, tanto da essere stata ripresa dal Bembo, in una pagina giustamente famosa:

> E di queste tutte miglior suono rende la *A*; con ciò sia cosa che ella più di spirito manda fuori, perciò che con più aperte labbra ne 'l manda e più al cielo ne va esso spirito. Migliore dell'altre poi la *E*, in quanto ella più a queste parti s'avicina della primiera che non fanno le tre seguenti. Buono, appresso a questi, è il suono della *O*; allo spirito della quale mandar fuori, le labbra alquanto in fuori si sporgono e in cerchio, il che ritondo e sonoro ne 'l fa uscire. Debole e leggiero e chinato e tuttavia dolce spirito, dopo questo, è richiesto alla *I*; perché il suono di lei men buono è che di quelle che si son dette, soave nondimeno alquanto. Viene ultimamente la *U*; e questa, perciò che con le labbra in cerchio, molto più che nella *O* ristretto, dilungate si genera, il che toglie alla bocca e

allo spirito dignità, così nella qualità del suono come nell'ordine è sezzaia (=*ultima*). E queste tutte migliore spirito rendono, quando la sillaba loro è lunga, che quando ella è brieve; perciò che con più spazioso spirito escono in quella guisa e più pieno, che in questa (*Prose*, 2.10).

Come non ricordare l'*Elogio delle vocali* (*Lob der Vokale*) di Ernst Jünger? (Lo scritto risale al 1934). Senza probabilmente aver letto il Bembo, ma in qualche modo approfondendo la portata di quelle pagine, egli scrive che «le vocali formano propriamente la polpa delle parole e delle lingue, mentre le consonanti rappresentano la parte più solida, cioè la struttura ossea. Ecco perché i mutamenti del linguaggio, il suo sviluppo, le sue migrazioni e la sua decadenza colpiscono in primo luogo e con estrema facilità le vocali. Esse esalano dal corpo della lingua come il soffio vitale, mentre il duro involucro delle consonanti conserva immutata la sua forma attraverso i secoli e i più svariati mutamenti di razza, popoli e lingue» (Jünger 1997, p. 43). E ancora: «La vocale rappresenta dunque l'elemento caduco della parola. In essa risiede il colore, mentre alla consonante è affidato il disegno» (Jünger 1997, p. 44). Segue poi un'analisi delle singole vocali in rapporto alle passioni (ad es.: «nella *A* e nella *O* il piacere e il dolore convivono in parti uguali… la *A* e la *O* sono rivolte verso le cose alte e sublimi, la *I* e la *U* verso quelle più basse e tenebrose, mentre la *E* tende a mantenere una posizione intermedia. Al mondo della *A* e della *O* si affianca quello della *I* e della *U*, e la differenza che qui si percepisce non è solo quella tra sopra e sotto, alto e basso, fiamma e oscurità, ma anche quella tra il padre e la madre» (Jünger 1997, p. 59). Importanti anche le pagine dedicate al sonetto di Rimbaud *Voyelles* (dalla raccolta *Les chercheurs de poux*), che esordisce con i celebri versi *A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles, / je dirai quelque jour vos naissances latentes…*, che sembra rimandare – i tentativi di spiegazione sono innumerevoli – alla teoria delle sinestesie (Jünger 1997, pp. 64 s.). Ma sembra che dietro quelle vocali e quei colori ci fosse una donna, con la quale Rimbaud si era da poco lasciato, e ai suoi occhi, dalla tonalità inquietante di viola, sembra fosse dedicato quell'ultimo verso: *O l'Omega, rayon violet des ses yeux!* [137]

Dopo l'accurata analisi delle singole lettere e delle sillabe, le conclusioni: non si possono utilizzare solo parole belle, come vorrebbe Teofrasto, legato sembra ad una stilistica dello scarto. E dunque, l'alternare, il giustapporre, il combinare parole belle ad altre che non lo sono, permetterà di mascherare quanto, per natura, è meno bello.

3.

Perché il ritmo? (capp. XI, XIX): perché esso dà forma alla *lexis*, sia in prosa, dove è meno evidente, che in poesia. Cicerone:

In una successione ininterrotta non c'è alcun ritmo (*Numerus autem in continuatione nullus est*); il ritmo è prodotto dalla distinzione e battuta di intervalli uguali o spesso diversi fra loro: possiamo distinguerlo nelle gocce che cadono (*in cadentibus guttis*), perché sono intervallate (*quod intervallis distinguuntur*), mentre non riusciamo a farlo nel rumore di un fiume che scorre a precipizio (*in amni praecipitante*) (Cic. *de orat.* 3.186, trad. Nardone).

> Il debito di Dionigi nei confronti di Cicerone è assai notevole. Il termine *synthesis* usato da Dionigi era da lui reso con *collocatio*: *conlocabuntur igitur verba…* (*orat.* 148). La *compositio* era la parte della *collocatio* che si occupa dell'eufonia derivante dall'incontro di parole. La *compositio* veniva detta anche *structura*: *fiat… quasi structura quaedam* (*orat.* 150), e in altro luogo *constructio* (*orat.* 150). La metafora riguarda il rapporto con l'architettura, e, più latamente, con il mondo delle costruzioni, ed ha certamente influenzato Dionigi. La terminologia ciceroniana oscilla talvolta nell'uso pressoché sinonimico di *compositio* e *collocatio*. Quintiliano usa solo *compositio.* Comunque, la *collocatio* ciceroniana (o *compositio, structura, constructio*) si divide a sua volta in *compositio*, *concinnitas, numerus*. Ma è soprattutto la *concinnitas* (l'armonica disposizione delle parole nella frase), coniugata col *numerus*, a dare sonorità e piacevolezza all'orecchio[138].

Il ritmo trasforma l'indifferenziato scorrere del tempo in flusso periodizzato, secondo sequenze di giusta grandezza, memorizzabili e misurabili; è d'obbligo far riferimento alla canonica definizione che ne ha dato Platone nelle *Leggi*:

> 'Ritmo' si chiama l'ordine del movimento, mentre quello della voce, quando il tono acuto si equilibra con il grave, si chiama 'armonia', e, ancora, l'unione di questi due elementi si chiama 'danza corale' (*Lg.* 664e – 665a, trad. Pegone).

Il senso del ritmo è innato: è la natura stessa che «ha collocato nelle nostre orecchie la percezione di tutte le lunghe e le brevi, dei suoni gravi e degli acuti» (Cic. *orat.* 193). La capacità di sentire il ritmo è innata, ed il pubblico dei teatri, anche se digiuno di ritmica e di metrica, avverte immediatamente un errore di quantità (*si fuit una syllaba aut brevior aut longior*). È celebre il passo di Dionigi dedicato ai teatri, ricalcato sull'analogo passo dell'*Orator* ciceroniano, poco sopra riportato (*CV* 11.8). Il piacere del testo, che per gli antichi era sempre legato all'ascolto – la *voluptas aurium* – è costituito dunque, oltre che dalla qualità ed eufonia dei suoni, dal *numerus*, che li organizza in sequenze più o meno accelerate, più o meno variate… All'epoca nostra, con l'avvento di cronometri sempre più precisi, il tempo è stato parcellizzato in parti sempre eguali fra loro e sempre più piccole, i secondi, i minuti, le ore, e oltre… Prepotentemente, questo tempo tiranno s'impadronisce e regolamenta ogni istante di questo mondo infelice; con l'unico antidoto consentitoci, che la camicia di forza che esso c'impone, il frazionamento temporale sempre più spinto[139], vuole particelle così minute e così identiche a se stesse, da sparire nella nostra percezione; non così presso gli antichi, che vivevano un tempo non scandito dall'orologio, e una dimensione più libera e arbitraria del ritmo, si trattasse di danza o di emissione vocale (nella *performance* di testi in poesia o in prosa). Esso, il ritmo, con il rassicurante riproporsi di sequenze ben conosciute (l'*epos*), o con la sorpresa di soluzioni nuove e inaspettate (la poesia lirica), crea, lo si è detto, lusinga e piacere all'orecchio, all'interno di un orizzonte temporale scandito e regolato dalle leggi del genere[140]. La poesia, ovviamente, ha un elemento in più, rispetto alla prosa: la presenza del canto, che, agendo sulla lunghezza e sulla brevità delle sillabe, ne svisa i reciproci rapporti, che vengono ad essere alterati. Il canto appartiene sia alla voce umana che agli strumenti; anche nel co-

mune parlare la voce canta, ma con intervalli pressoché impercettibili[141]. Il canto stravolge il ritmo, questo «principio ordinatore di natura architettonica»[142], in modo che il testo stesso risulta subordinato al *melos*; a provarlo, Dionigi riporta i celebri versi dell'*Oreste*:

> *Zitte zitte, la bianca impronta del calzare*
> *premete, non fate rumore;*
> *allontanatevi da lì, lontano dal letto* (*CV* 11.19)[143].

La dizione prosastica, continua Dionigi, «non forza e non traspone i tempi né dei nomi né dei verbi, ma come ha ricevuto dalla natura le sillabe lunghe e le sillabe brevi, così le conserva» (*CV* 11.22). Ovviamente, nella musica la struttura metrica e le quantità astratte dei singoli elementi non sono messi in discussione: essa agisce sulle sillabe, «i cui reciproci rapporti di lunghezza e brevità vengono ad essere da essa svisati».[144] Come una vasta bibliografia ha messo in luce, Dionigi riflette l'esito di «una sorta di parabola degenerativa per la musica greca: semplice e sobria in origine, essa si adeguava alla struttura metrico-ritmica del testo verbale»[145]. Alla preponderanza della musica sulla poesia, per avversione nei confronti della nuova moda musicale imposta dai ditirambografi (per tutti, vedi Melanippide), si opponeva Aristofane: «egli può dar voce al rimpianto per il μέλος all'interno nella nostalgica rievocazione dell'ἀρχαία παιδεία da parte del 'discorso migliore'»[146]. Ma il bersaglio polemico restava sempre Euripide, accusato da Eschilo, nelle *Rane*, di raccattare ispirazione musicale dappertutto: da «canti da puttane, canzoni di Meleto, motivetti per flauto della Caria, compianti funebri, arie di danza».[147]

Di questa autonomia della linea melodica rispetto al testo (che dunque può essere 'rimusicato'), resta traccia, a mio vedere, nella *Poetica* aristotelica: nella partizione degli elementi costitutivi la tragedia, la 'messa in scena' ed il 'canto' sono elementi pleonastici, perché la tragedia può essere fruita anche come lettura: in questo caso vengono a mancare sia la musica (μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων: «la musica è l'ornamento maggiore»), sia la messa in scena (ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μέν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς): «lo spettacolo ha sì grande fascino, ma è l'elemento più estraneo all'arte e meno proprio della poetica» (Arist. *Po.* 1450b 15-20, trad. Paduano). E dunque, il testo non si tocca; ma se è vero, già lo si è scritto, che «le testimonianze antiche delineano una sorta di parabola degenerativa» nella musica greca, la quale in origine si adeguava «alla struttura metrico-ritmica del testo verbale», «a partire dalla metà del V secolo… l'evoluzione dell'elemento musicale portò alla contrapposizione tra ritmo musicale e ritmo metrico-verbale»: tutto questo, attraverso il meccanismo della protrazione sillabica; «un unico elemento della catena metrico verbale, ovvero la sillaba, permetteva l'appoggio di più note: *la sillaba non era più il fondamento del ritmo*»[148]. È questo il luogo per sottoscrivere *in toto* le considerazioni di Bruno Gentili: Dionigi, che tanto deve ad Aristosseno, cala la nozione astratta di ritmo, da questi scientificamente perseguita, nella concretezza del testo, affidandola quindi «alla

sola istintiva percezione aurale, non consapevole dei precisi rapporti numerici che creano il ritmo»[149].

4.

Segue (capitoli XII e XIX) la trattazione della 'varietà' (μεταβολή), «principio aleatorio che garantisce la virtualità del gioco»[150]: essa si ottiene attraverso la manipolazione del dettato, unendo, fondendo, giustapponendo i termini:

> Se dunque gli elementi del discorso hanno una facoltà di questo genere, poiché trasformare la natura di ciascuno non è possibile, non ci restano che la mescolanza, la fusione, la giustapposizione per aiutare a mascherare l'incongruità inerente ad alcuni di essi: al ruvido si mescola il liscio, al duro il molle, alle parole malsonanti le voci belle a dirsi, alla pronuncia difficile la pronuncia facile, alle brevi le lunghe, componendosi anche i restanti elementi a seconda delle circostanze (*CV* 12.3).

E questo, perché «anche le cose belle (come pure quelle piacevoli) producono sazietà, se permangono sullo stesso registro; ma rese cangianti con l'uso della varietà risultano sempre cosa nuova» (*CV* 19.2). La poesia, vincolata a forme metrico-ritmiche volute dal genere, ha una minor libertà formale rispetto alla prosa: «Credo non ci sia bisogno di molti discorsi, relativamente a questo punto; dato che quel che procura il maggior piacere e la maggior bellezza al discorso è costituito dalla varietà: tutti lo sanno, ne sono convinto» (*CV* 19.11).

5.

Nel capitolo XII, nel quale sono enumerati gli elementi in grado di dar luogo al bello e al piacevole, in appendice alla 'varietà', ripresa successivamente al capitolo XIX, viene trattato il concetto di 'opportunità' (καιρός)[151]:

> Nessuno pensi che io una volta per tutte prescriva questa ricetta senza scadenza per procurarci del piacere, e, per provocare fastidio, la ricetta contraria: non sono sconsiderato a tal punto. So infatti che il piacere spesso deriva da due cause: talvolta da elementi dissomiglianti, talvolta somiglianti: ma soprattutto, io credo, si deve far riferimento al senso dell'opportunità: questo infatti costituisce il criterio più efficace per il piacere, e per il piacere mancato (*CV* 12.5).

Il *kairós* è strettamente legato alla *metabolé*: «il piacere del discorso deriva dalla combinazione di fattori melodici, ritmici, dal loro giusto dosaggio, e, ovviamente, dal principio di adeguazione»[152]. Esso funziona con la logica di un meccanismo a *feed-back*, in grado d'intervenire in tempo reale (il tempo della *performance*) sul testo, modificandolo in relazione ad eventi esterni non pianificabili a priori, che costringono l'oratore a rimodulare il discorso; perché, questo è certo, il concetto pertiene alla prosa (con l'eccezione vistosa del teatro). Gorgia, secondo Dionigi, tentò, senza riuscirvi, di teorizzare il *kairós*: «esso è perseguibile non certo per via

di scienza, quanto piuttosto di opinione» (*CV* 12.6). Il perché è evidente: esso è un meccanismo che opera su quanto la storia presenta di irrazionale, e quindi non pianificabile, sulla τύχη, dunque; ad essa l'oratore non può rispondere che con l'improvvisazione. Ovviamente, il καιρός cui fa riferimento Dionigi si riferisce all'enunciato, come fenomeno fonico-ritmico: ma alla fine, chi ne determina il diverso assetto formale sono i contenuti.

6.

Alla 'convenienza' (πρέπον), cui Aristotele dedica specifica trattazione nella *Retorica*, è dedicato il capitolo XX. Essa costituisce il necessario raccordo tra la forma del testo («La forma… è ciò che può essere descritto esaustivamente… senza ricorrere a nessuna premessa extra-linguistica») e i suoi contenuti («la sostanza è l'insieme dei fatti linguistici che non possono essere descritti senza ricorrere a premesse extra-linguistiche»)[153]; meglio sarebbe tradurre πρέπον con la perifrasi 'principio di adeguazione', in quanto esso garantisce la verisimiglianza della forma rispetto ai contenuti trattati, rendendoli credibili:

> È fatto universalmente assodato che la convenienza consiste nell'accordare il discorso al soggetto, personaggi e fatti che siano; come la selezione delle parole è di volta in volta conveniente o sconveniente al soggetto, così dev'essere anche per la composizione. Ed è per questo motivo che bisogna prendere a modello la vita autentica. Mi spiego: noi non costruiamo il discorso allo stesso modo quando siamo adirati o contenti, né quando siamo in lacrime o in preda alla paura, e ancora quando ci troviamo a subire una qualche altra emozione (o disgrazia che sia), rispetto a quando su queste cose riflettiamo, senza che nulla venga a turbarci né a contrariarci (*CV* 20.3).[154]

Esso, il πρέπον, è garanzia che la buccia fonica dell'enunciato, non solidamente ancorata alla *materies subjecta*, non spicchi il volo, come palloncino che sfugge di mano, lasciando a terra i suoi contenuti; è implicitamente presupposta ancora una volta la polemica con lo stile asiano, dalla consistenza immateriale dell'aria: gli oratori asiani ululano; il loro è «gracidume sbuffante» (Petron. 2, trad. Dèttore). Nell'aria si dissolvono le loro parole, effimere come chi le ha create… Ad illustrazione del concetto, Dionigi riporta il passo dell'*Odissea* che racconta la pena di Sisifo:

> *Ed anche Sisifo vidi, che dure pene soffriva;*
> *un masso enorme reggeva con entrambe le braccia*
> *e, puntandosi con i piedi e le mani,*
> *lo spingeva in alto, verso la cima di un colle* (*Od.* 11.582-92, *CV* 20.11).

Il ritmo della narrazione si adegua al suo passo: lento, rotto dalla fatica nella salita: nel contesto prevalgono e si giustappongono le sillabe lunghe, le consonanti aspre e di difficile pronuncia, duro acciottolato verbale che ostacola la marcia verso la cima:

> I termini monosillabici e bisillabici, lasciando tra l'uno e l'altro molti intervalli di tempo, imitano la lunga durata dell'azione; le sillabe lunghe, che possiedono dei punti d'appoggio e dei momenti di pausa, ne imitano la difficoltà, la lentezza, lo stento; la respirazione tra una parola e l'altra e la giustapposizione di lettere aspre riproducono le pause dell'azione e l'intensità dello sforzo; i ritmi, considerati dal punto di vista della lunghezza, imitano la tensione delle membra, la trazione dell'uomo che fa rotolare il masso, e lo sforzo per trattenerlo (*CV* 20.14).

Ma poi, quando finalmente dalla cima il masso rotola a valle, una discesa scivolosa di sillabe brevi sembra quasi accelerarne la caduta:

> Non è forse vero che la composizione delle parole vien fatta rotolare in basso insieme al peso del masso, o meglio, la rapidità della narrazione anticipa il peso della pietra? A me sembra proprio così (*CV* 20.16).

9. I tre stili (cap. XXI)

1.

Come si è visto, nel capitolo X Dionigi delinea i due possibili esiti della *lexis*, poetica e prosastica: essi sono il 'bello' (τὸ καλὸν) e il 'piacere' (ἡ ἡδονή) (*CV* 10. 2), categorie di cui egli non dà astratta definizione, ma che individua elencando ed analizzando le componenti che le caratterizzano; esse rimandano, nel primo caso, alla grandezza, alla maestosità e alla solennità; nel secondo, a quanto c'è di piacevole e di grazioso. Dobbiamo sempre tener presente tuttavia che il riferimento non è ai contenuti, bensì alla più volte evocata buccia del testo. Il che sta a significare che possiamo trovarci di fronte ad apparenti contraddizioni, a opere tragiche nella sostanza ma confezionate secondo i dettàmi dello stile che ha il piacere come fine; vedi ad esempio molti drammi di Euripide, che Dionigi considera rappresentante per eccellenza dello stile elegante (*CV* 23.9).

Dionigi concretizza il bello e il piacere in due stili, che chiama armonie: l'αὐστηρὰ ἁρμονία, l'armonia 'austera', e la γλαφυρὰ ἁρμονία, l'armonia 'elegante'. Tra le due, la μέση ο μικτὴ ἁρμονία, la cosiddetta armonia 'di mezzo', che prende il meglio dalle due armonie maggiori e, per conseguenza, tiene il ruolo di armonia perfetta. L'articolazione della *lexis* su tre stili appare, ad una osservazione superficiale, l'ennesima variazione dei *tria genera dicendi*: ma è una analogia solo formale, che cela profonde e radicali differenze.

La prima attestazione in ambiente romano della tripartizione degli stili, la cui origine risale forse all'ambiente peripatetico, la ritroviamo nella *Rhetorica ad Herennium*[155]: giunta fino a noi perché inserita in un *corpus* delle opere di Cicerone, attribuita da alcuni studiosi a Cornificio, datata all'inizio del I secolo a.C., essa sembra riflettere l'insegnamento dei retori greci a Roma «dall'inizio del II secolo in poi»[156]. Così lì definisce i tre *genera orationis*, o *figurae*:

> Lo stile (*figura*) elevato (*gravis*) è quello formato dalla combinazione armonica e ornata di parole elevate. Medio (*mediocris*) è quello formato di parole di aspetto più umile, ma non tuttavia basso e troppo comune. Semplice (*adtenuata*) è quello che scende fino all'uso di una lingua corretta, ma la più usuale (*Rhet. ad Her.* 4.8.11, trad. Rita Cuccioli Melloni, in Leeman 1974).

Ognuno dei tre stili, descritto attraverso degli esempi, ha in sé il seme della propria degenerazione; così lo stile elevato si fa *figura sufflata*, lo stile *mediocre* si fa *genus dissolutum*, e l'*adtenuatum genus* ha come *vitium* il *genus exile*[157].

Cicerone riprende sostanzialmente questo schema, nella forma di *tenue* (*orat.* 76), *medium* (*orat.* 91), *grave dicendi genus* (*orat.* 97); ma legando queste tre forme oratorie ai tre fini possibili che l'oratore si pone, e che sono, rispettivamente, *movere*, per sbaragliare l'avversario, ed è proprio dello stile grave; *delectare*, o vincere con la piacevolezza del discorso, ed è del genere di mezzo; infine *probare*, far uso cioè di una retorica di tipo argomentativo (*orat.* 69). Questa classificazione, che ha l'ultima consacrazione in Quintiliano, e che noi diremo 'tradizionale', è costruita su di un crescendo di effetti, dal *genus tenue* al *grave*, e quindi, da un progressivo intensificarsi dell'*ornatus* in funzione dell'innalzamento dello stile: siamo, dunque, all'interno di una teoria basata ancora una volta sullo scarto stilistico.

> I tre stili si dispongono gerarchicamente; la diversità di funzione si accompagna a un ornato sempre più elaborato e complesso; così l'*orator summissus* userà una lingua piana, parole proprie, evitando barbarismi, solecismi, insomma quanto si allontani, secondo i precetti aristotelici, dal linguaggio d'uso, e si proietti verso l'elevatezza dello stile (τὸ σεμνόν). La casistica, per questo e per gli altri stili, è minuziosa, ma può essere sintetizzata in due termini, *elegantia* e *munditia*. Quando questa tipologia oratoria, linda e frugale, adotta un ornato più ricco e spregiudicato, allora allo stile nervoso ed essenziale del *tenue dicendi genus* si sostituisce la dilettevole pienezza dello stile di mezzo (*hoc in genere nervorum vel minimum, suavitatis autem est vel plurimum*). Ma l'oratore dà il meglio di sé nel *grave dicendi genus*, con la sua eloquenza appassionata, che mira a trascinare e a piegare l'animo di chi ascolta (*huius eloquentiae est tractare animos, huius omni modo permovere*). A questo stile tutto è permesso: è pieno di *pathos*, ha dalla sua tutti gli strumenti dell'ornato. Anche se non è possibile marciare sempre in quota: è periglioso e difficile, e soprattutto stanca chi viene dietro. L'oratore perfetto, a dire di Cicerone, deve saper utilizzare con disinvoltura tutti e tre gli stili, esordendo, se necessario, con un pianissimo per entrare in sintonia col suo pubblico, e per non sembrare ubriaco tra gente sobria, e pazzo tra gente normale (cfr. *orat.* 99).

2.

Lo schema proposto da Dionigi può sembrare, ad una lettura superficiale, analogo alle classificazioni consegnateci dalla tradizione: i *tria genera dicendi* (o alla greca χαρακτῆρες τῆς λέξεως)[158] lasciano luogo a tre 'armonie': l'armonia austera (αὐστηρὰ ἁρμονία), l'armonia piacevole (γλαφυρὰ ἁρμονία), e l'armonia di mezzo (κοινὴ ἁρμονία).

Il termine ἁρμονία è già attestato nel terzo libro della *Retorica* aristotelica per indicare uno degli elementi costitutivi della voce; in Teofrasto ha il valore di *compositio*, mentre in Dionigi, oltre al suo valore proprio di 'connessione', è usato prevalentemente nel senso metaforico di λέξις e di *genus dicendi*[159]. L'introduzione del termine ἁρμονία segna un affrancamento definitivo dalle precedenti classificazioni soprattutto per l'importanza decisiva che vien data ai valori fonici: è lo stravolgimento della tradizione, che ha in Cicerone il suo esponente di spicco. Ad un approccio al testo di carattere prevalentemente retorico-grammaticale, Dionigi sostituisce e privilegia i valori ritmico-musicali:

> Le parole e le *iuncturae* vengono studiate soprattutto dal punto di vista del loro valore fonico: è la realizzazione nel suono che conduce ad un retto apprezzamento dell'opera letteraria[160].

È evidente la sua dipendenza dalla cultura musicale del tempo, che va nella direzione di un edonismo acustico già condannato da Filodemo[161]. Trattasi dunque di una ermeneutica della fruizione e della *performance*, perché le leggi dell'orecchio sono leggi di natura, indipendenti dal livello di istruzione.

Per quanto riguarda il primo degli stili, questo è l'αὐστηρὰ ἁρμονία, termine usato per la prima volta nell'accezione tecnica di 'stile grave'; «trattasi di una grandiosità severa, solenne, più spoglia, basata su di una accorta, ruvida dissimmetria. La sottolineatura è posta non più sul carico dell'ornato e sul peso delle figure retoriche, ma sulle qualità ritmiche»[162]:

> Il valore base del termine sta per secco, aspro (cfr. αὖω, seccare, lat. *haurio*)[163]. Notevole l'ossimoro in un passo di Cicerone: «In modo analogo, il nostro oratore deve servirsi di un linguaggio ricco e gradevole, e d'altronde non potrebbe essere altrimenti; questa piacevolezza dev'essere però *severa e virile*, e non dolciastra e stucchevole» (*de orat.* 3.103, trad. Nardone: il corsivo è mio; cfr. anche Plin. *Ep.* 3.8.10: *austeris illis severisque*).

Segue poi l'armonia elegante (γλαφυρὰ ἁρμονία); il primo ad usare il termine in accezione tecnica è stato Demetrio, per indicare uno dei quattro stili: grazioso, beneducato, «tutto grazia e gaiezza»[164].

> Il termine è stato usato anche da Longino, in opposizione a φοβερόν (Longin. 10.6) che configura la stessa polarità grandioso/grave, leggero/piacevole che è alla base delle classificazioni di Demetrio e di Dionigi. Tuttavia l'aggettivo, come una coperta troppo corta, non è in grado di saturare pienamente le molteplici componenti di quell'armonia: la cui eleganza è frutto di una composizione 'liscia' (λεία) contrapposta al 'ruvido' (τραχύ) dell'armonia austera. Tutto questo rimanda "alla contrapposizione tra il muro 'al grezzo' della casa da portare a termine (ma anche di taverne, ville e villette dalla rusticità improbabile), e il muro trattato a gesso di salotti e camere da letto»[165].

La terza armonia, che Dionigi chiama 'comune' (κοινὴ ἁρμονία), è anch'essa trasformata, rispetto alla tripartizione tradizionale: essa non ha personalità propria, non chiede la fusione in una nuova, originale sintesi dell'armonia austera e

dell'armonia elegante, ma si riduce semplicemente all'alternanza di quelle armonie all'interno dello stesso testo. Come il *perfectus orator* ciceroniano, in grado di utilizzare, secondo l'opportunità del momento, il *genus dicendi* più appropriato, così Omero ed Erodoto alternano nella loro opera momenti di tensione e di grande emotività, in cui lo stile schizza verso l'alto, a momenti di serenità, in cui lo stile si rilascia e si distende, come avviene per le corde della lira. Quella sintesi, che conserva intatta la personalità delle due armonie austera ed elegante, «necessarie e complementari l'una all'altra, quali nel cuore il movimento sistolico e diastolico, costituisce lo stile 'comune'»[166].

> Tuttavia, uno stile senza mescolanza non è possibile se non in astratto, come «gli elementi primi di cui è costituita la natura universale – terra, aria, acqua e fuoco – non si presentano mai allo stato puro» (D.H. *Dem.* 37.2). Altri aggiustamenti, apparentemente di poco conto, sono spia di un sistema non ancora consolidato, e di residue incertezze: così, l'armonia austera ammette anch'essa il dono della 'grazia', che è propria dell'armonia elegante, purché non imposta, e comunque corretta da una fine pellicola di antico, quasi a stemperare l'arcaismo severo che caratterizza questa armonia nel *CV*. E ancora, il *perfectus orator*, Demostene, cui è dedicata la trattazione, si muove a livelli di eccellenza nell'uno e nell'altro stile, quando c'è bisogno: dunque, nello stile misto o di mezzo, che esiste, a differenza delle altre due armonie, solo nella compiutezza della *performance*[167]; antologizzata, parcellizzata nella lettura, l'armonia mista si scioglierebbe come neve, lasciando intravedere al di sotto, ben separate l'una dall'altra, l'armonia austera e l'armonia elegante[168].

Tuttavia, codesta inedita tripartizione è l'approdo terminale di un lungo travaglio terminologico, che vede il progressivo distaccarsi di Dionigi dalla tradizione ciceroniana. Il percorso prende avvio dall'importante scritto *Sugli antichi oratori*, costituito – già lo si è detto – da due parti scritte in epoca diversa. La prima parte, che ci è giunta integralmente, comprende il *Lisia*, l'*Isocrate*, l'*Iseo*; la seconda avrebbe dovuto, negli intendimenti di Dionigi, comprendere il *Demostene*, l'*Iperide*, *e l'Eschine*. Quel che ci resta, invece, è solamente il *Demostene*, mutilo per giunta della parte iniziale. Apre l'opera una introduzione, scritta a posteriori, che costituisce anche il manifesto dell'atticismo. Nella prima parte del *Demostene* Dionigi fa riferimento ad una tripartizione degli stili che mette a fuoco le caratteristiche dei singoli oratori, mentre nella seconda, scritta dopo il *CV*, adotta una nuova classificazione.

In questa prima parte egli contrappone dunque uno stile «peregrino, ricercato, ben strutturato, fornito di ogni sorta di elementi decorativi» (ἡ… ἐξελλαγμένη καὶ περιττὴ καὶ ἐγκατάσκευος καὶ τοῖς ἐπιθέτοις κόσμοις ἅπασι συμπεπληρωμένη λέξις), e del quale campione è Tucidide (*Dem.* 1.3)[169], ad uno stile «dimesso e semplice» (λιτὴ καὶ ἀφελής), che trova in Lisia il suo più illustre rappresentante (*Dem.* 2.1-8). Per terzo, lo stile misto (μικτὴ καὶ σύνθετος ἐκ τούτων τῶν δυεῖν), di cui campione è quell'Isocrate che, nel *CV*, sarà esponente dello stile elegante (*Dem.* 3.1). Nel capitolo che conclude la prima parte dello scritto, il XXXIII, i tre stili vengono sinteticamente classificati come 'spoglio (ἰσχνόν), 'elevato'

(ὑψηλόν), 'intermedio' (τὸ μεταξὺ τούτων), dove risulta interessante come Dionigi contrapponga a ἰσχνόν, 'spoglio', ma anche 'secco', 'magro', non il suo antonimo, ἁδρόν 'grasso', 'pingue', bensì ὑψηλόν, *elatum*[170], aggettivo usato da Longino nella sua forma sostantivata per indicare il sublime. Nella sostanza, lo schema proposto in questa parte è l'ennesima variazione di quello ciceroniano (questi usa *excelsus, altus, elevatus,* ma non *sublimis*); l'uso del termine 'elevato' per il *grave dicendi genus*, in luogo dell'antonimo 'pingue', apre tuttavia una falla nella usuale tripartizione, che troverà nuovo assetto nel *CV* e nella seconda parte del *Demostene*[171].

3.

Nel *CV* (e nel *Demostene*), il sistema degli stili va incontro ad una piccola rivoluzione: a partire dal termine ἁρμονία che sostituisce χαρακτήρ, quest'ultimo termine già usato da Aristotele e Teofrasto. Trattasi dunque di un nuovo approccio al testo, non più limitato, in modo preminente, come in passato, al versante retorico-grammaticale, ma attento soprattutto al versante fonostilistico: uno strappo di non poco conto, che evidenzia la conoscenza e la dipendenza di Dionigi dalle teorie musicali del tempo. L'attenzione esclusiva ai valori fonici (melodia e ritmo), che presuppone comunque la *performance* del poeta o del retore, la rottura con la coraggiosa e controcorrente classificazione tradizionale: tutto questo costituisce una piccola rivoluzione terminologica che non è solo affare polveroso e privato di filologi, ma indica un nuovo rapporto con la tradizione e un diverso approccio con i classici, sul quale vale la pena soffermarsi.

10. La parola scolpita: l'armonia austera (cap. XXII)

> Dell'armonia austera queste sono le caratteristiche: essa vuole che i nomi siano saldamente collocati e si reggano su basi sicure, in modo che ogni nome possa esser visto d'intorno, e che i singoli elementi del linguaggio siano disposti a distanza apprezzabile gli uni dagli altri, e separati da intervalli di tempo percettibili (*CV* 22.1).

Una similitudine tratta dall'architettura (nella sua accezione più vasta di progettazione e costruzione di un edificio) illustra quanto precede:

> Per essa (*scil.* l'armonia austera) non fa alcuna differenza se gli estremi che s'incontrano sono ruvidi e oppongono resistenza, come certe pietre ammucchiate nei cantieri, con le facce non squadrate né levigate, ma grezze e non rifinite (*CV* 22.2).

Il paragone qui riportato idealmente riprende quanto già accennato nel cap. VI, nel quale ci si presentava la scena di lavori in corso in un cantiere; c'era tutto da fare, a cominciare dalla scelta dei materiali. «La terminologia del cantiere», scrivevo, «offre un supporto metaforico continuato»[172]: nell'armonia austera le

parole andranno disposte evitando ogni apparente artifizio, accostandole grossolanamente l'una all'altra, riempiendo le irregolari connessioni con la malta. Il riferimento è all'*opus incertum*, sul quale si sofferma Vitruvio, che di Dionigi è contemporaneo:

> I generi di costruzione sono i seguenti: il 'reticolato' che tutti ora usano, e l'"antico', che si definisce 'incerto'. Di questi due il più elegante è il reticolato, ma è più sottoposto alle crepe perché ha le giunture e i contatti sciolti in tutti i sensi. Invece le pietre informi del genere 'incerto', poggiando una sull'altra a mo' di embrici, offrono una costruzione meno bella ma più salda del reticolato. Ambedue però, reticolato ed incerto, son da tirarsi su con materiale minuto, affinché i muri sian più grassi di calce e di rena e così durin di più (Vitruv. 2.8.1 s., trad. Ferri).

Come le pietre, così le parole non devono collimare perfettamente, ma i suoni di cui sono costituite, spesso aspri e discordanti, devono rallentare l'emissione vocale: scandite, nettamente separate le une dalle altre da ampie pause come le pietre non squadrate che non combaciando sono legate l'una all'altra dal riempitivo della malta, le parole si fanno chiaramente e isolatamente percepire nello spazio uditivo. La metafora architettonica evidenzia il concetto, dandogli sostanza visiva: lo spazio tra le pietre, riempito dal grigio opaco del cemento, assorbe la luce, che risalta invece sulla superficie dei singoli blocchi di pietra. In questo modo, «ogni nome può esser visto d'intorno» (ἐκ περιφανείας: *CV* 22.1)[173], quasi si trattasse di forma scultorea isolata nello spazio.

> L'armonia 'austera' chiede una dimensione tridimensionale, che il fruitore giri d'intorno alla parola, come vuole, per l'opera di scultura, la statuaria del V secolo: una statuaria ed una architettura che all'epoca di Dionigi, carica già di cinquecento anni di storia, doveva aver perduto in parte i colori e le dorature, che alleggerivano in ampie superfici colorate la *gravitas* dell'assieme. Quest'armonia, come le robuste fondamenta di un edificio, modulato da blocchi di pietra, ha da avere forti pause ed una scansione del tempo assai rallentata, *in modo che la parola possa essere vista d'intorno*, isolata per brevissimo istante dal contesto, ad ammirarne la consistenza corporea e l'elevato peso specifico: il ritmo dello stile «austero» chiede *metra* dai tempi lunghi, chiaramente e lungamente pausati (Donadi 1986, p. 48).

È uno stile dalla consistenza corporea, visivo e tattile a un tempo, accentuatamente materico, come l'arte greca delle origini[174]. I tratti caratteristici di quest'armonia consistono nell'essere

> mutevole nella concordanza dei casi, varia nell'utilizzo delle figure, parca nelle congiunzioni, priva di articoli, sprezzante in molti casi della sequenza regolare delle parole, pochissimo infiorata, di alto sentire, altera, disadorna, tenendo per bello l'arcaismo e la patina di antico (*CV* 22.6).

Emerge, da quanto esposto, la volontà di Dionigi di assimilare questo stile al bello naturale e all'apparente disordine della natura, che nel costruire un paesaggio

sembra muoversi con casualità, e senza l'ordine imposto dall'uomo (situazione, questa, sempre più difficile da rinvenire, in un mondo oramai interamente antropizzato):

> Per quanto riguarda i *cola*, l'armonia austera procede allo stesso modo o quasi, selezionando ritmi che siano di grande dignità e magnificenza… pretende che siano nobili, semplici, liberi, che siano simili più alla natura che all'arte, e che si rivolgano più alle emozioni che all'aspetto morale (*CV* 22.4).

Lo stile austero, come dice l'etimo, non cerca gli espedienti dell'ornato, è secco e senza sbavature, e trova i suoi modelli di riferimento in Antimaco di Colofone ed Empedocle il fisico per la poesia epica, in Pindaro per la lirica, in Eschilo per la tragedia, in Tucidide per la storia, e, infine, in Antifonte per l'eloquenza (*CV* 22.7). L'analisi di un ditirambo di Pindaro e del passo introduttivo della *Storia* di Tucidide mette in rilievo la forza plastica del primo e la dignità solenne e austera del secondo. Quel che importa, è che una trattazione consimile ricorre nel *Demostene,* in cui l'armonia austera viene definita «amante dell'antico» (φιλάρχαιον) (*Dem.* 36.5), che fa il paio con quanto Dionigi afferma in questo luogo: che quest'armonia tiene in alta considerazione «l'arcaismo e la patina di vetustà» (τὸν ἀρχαισμὸν καὶ τὸν πίνον ἔχουσα κάλλος) (*CV* 22.6); importante notare come πίνος ricorra, sempre nel *Demostene*, in parola composta attestata solo in quel luogo, in combinazione con 'lanugine', χνοῦς, nel corso della trattazione dell'armonia austera:

> Qui c'è bisogno di un mestiere ben sicuro, per evitare che combinazioni di questo genere risultino, senza che gli autori se ne accorgano, di suono sgradevole, insipide, o che feriscano in qualche modo l'orecchio, e perché venga alla superficie un leggero fiorire di patina d'antico (χνοῦς ἀρχαιοπινής), ed una grazia non obbligata (χάρις ἀβίαστος) (*Dem.* 38.6)[175].

Πίνος è la patina che il tempo distende sulle cose, lontano dal fastidioso odore del nuovo e della vernice fresca, e che dona al prodotto artistico il valore aggiunto dell'*aura,* l'indicibile non so che a suggerirci che l'oggetto è passato nel tempo[176]; ma si riferisce anche al diverso modo in cui la statuaria all'epoca classica e all'epoca del classicismo romano ha trattato le superfici marmoree: in quest'ultimo caso, risalta il biancore accecante di una superficie levigata di fino con la pietra pomice (vedi l'Apollo del Belvedere), nell'altro, nel gruppo del Laocoonte, i segni dello scalpello, senza la levigatura finale con la raspa, lasciavano traccia sulla materia dell'emozione creativa dell'artista[177]. La memoria dell'antico, noi crediamo, faceva riferimento al mondo greco che Dionigi aveva lasciato in giovinezza: il mondo colorato della Ionia, dove le sculture erano dipinte, come nei templi greci dell'Italia meridionale, che il tempo dilavava, riportando alla luce la nuda pietra segnata dallo scalpello: τραχεῖα[178].

Che il bianco fosse percepito come il colore dell'arte antica, è frutto di una lettura neoclassica dell'arte greco-romana risalente al Winckelmann. «Il colore contribuisce alla bellezza», egli scrive, «ma non è la bellezza, bensì esso mette soprattutto in risalto questa e le sue forme. Ma poiché il colore bianco è quello che respinge la maggior parte dei raggi luminosi e che quindi si rende più percepibile, un bel corpo sarà allora tanto più bello quanto più è bianco, ed anzi nudo sembrerà più grande di quanto sia effettivamente, proprio come ci accade di vedere che le figure appena modellate nel gesso sembrano più grandi delle statue che sono state modellate su quelle» (Winkelmann 1946, p. 170). Non è che egli non conoscesse la policromia, largamente diffusa dall'Etruria alla Grecia (si pensi ai manufatti in cotto): ma nella sua concezione essa apparteneva a epoche pre- o postclassiche; vedi la sua classificazione dell'arte greca in quattro stili: lo stile antico, fino a Fidia, da lui definito «lo stile grande ed elevato»; lo stile da Prassitele a Lisippo e ad Apelle, caratterizzato dalla grazia e dalla leggiadria, da lui chiamato «il bello stile»; quindi, lo stile degli imitatori e della decadenza (Winkelmann 1946, pp. 231 s.).
La mostra itinerante, dal provocatorio titolo *I colori del bianco. La policromia nella scultura antica*, frutto della collaborazione con la Gliptoteca Ny Carlsberg di Copenhagen e la Gliptoteca di Monaco, si è svolta nei Musei Vaticani dal 17.11.2004 e il 31.01.2005 (cfr. *I colori del bianco* 2005). La mostra ai Musei Vaticani ha dato la stura ad un'altra importante manifestazione: *I colori di Augusto. Incontro internazionale sulla policromia dei monumenti antichi*. Museo dell'*Ara pacis*, 6 marzo 2009[179]. Il colore, a partire da Platone e da Aristotele, è stato spesso discriminato: «Il principio, e per così dire l'anima della tragedia, è la trama; al secondo posto vengono i caratteri – capita lo stesso che nella pittura : se si versano a caso i più bei colori, non si tiene lo stesso piacere che se si disegna in bianco un'immagine» (Arist. *Po.* 1450a 38-1450b 3, trad. Paduano). Insomma, il colore veniva sentito come accidentale rispetto alla forma, quasi fosse, rispetto ad essa, la parte emozionale e transeunte (Batchelor 2001, cap. 2: *Cromofobia*, pp. 17-56). Il linguaggio del colore risulta comunque più vicino al sentimento popolare, e più facilmente fruibile a tutti i livelli (Batchelor 2001, cap. 5: *Cromofilia*, pp. 121-42).

In questo modo, è chiaro come le parole di Pindaro siano scolpite, e si offrano a noi con i segni del tempo: la perdita delle notazioni musicali, come la perdita del colore nella statuaria, non compromette la forza plastica di quei versi[180],

potenti, solidi, pieni di dignità, e hanno molto di austero; sono ruvidi ma innocui; irritano l'udito, ma con misura; tirano in lungo con i tempi; aprono grandi intervalli nelle armonizzazioni; la loro bellezza non è certo di effetto ed elegante, ma sa di antico e di austero; tutti, ne sono sicuro, lo testimonierebbero, purché provvisti di sensibilità letteraria (*CV* 22.12).

Ancora una volta, si ribadisce come l'ascolto non si basi sulla competenza tecnica, ma sia dono di natura: l'irrazionalità dell'ascolto è dunque il *Leitmotiv* dell'intero trattato dionisiano, garantito «dall'impressione irrazionale dell'orecchio» (*CV* 23.20, a proposito dell'eloquio di Isocrate). Ma quel che importa, è che la descrizione dell'armonia austera fattaci da Dionigi ricorda dappresso le qualità che Longino attribuisce alla quarta fonte del sublime, la nobiltà dello stile:

Dire che la selezione di un lessico appropriato e di gran pregio mirabilmente trascini e incanti chi ascolta e che costituisca l'oggetto di studio per eccellenza per ogni retore

> e scrittore – dato che essa procura che per mezzo suo fioriscano nel discorso, come su statue bellissime, allo stesso tempo grandezza (μέγεθος), bellezza (κάλλος), fascino di antica patina (εὐπίνεια), dignità (βάρος), forza (ἰσχύς) e potenza (κράτος), e ancora un certo qual lustro (γάνωσις), e dato che infonde alle cose per così dire un'anima parlante – dire tutto questo, temo che esposto partitamente a un esperto come te sarebbe superfluo (Longin. 30.1).

'Fascino di antica patina' (εὐπίνεια), così traduciamo l'*hapax* di Longino; la presenza anche di qualità quali la grandezza, la dignità, la forza, la potenza unita al 'bello', ci dicono quanto l'armonia austera di Dionigi e il sublime di Longino siano vicini: sotto etichetta diversa i contenuti (magari con diversa sottolineatura dei singoli elementi), sono i medesimi; solo che Longino accentua dell'armonia austera i tratti più patetici[181]. Anche Platone,

> quando usa un fraseggiare tenue e semplice e non elaborato è straordinariamente dolce ed umano: è infatti abbastanza puro e cristallino, come il più chiaro dei ruscelli, preciso e fine come qualsiasi altra cosa di coloro che hanno adottato questo stile: persegue le più comuni tra le parole, ricerca la chiarezza, disdegna ogni ornamento accessorio. *La patina di arcaico* (ὁ πίνος τῆς ἀρχαιότητος), lievemente, si diffonde alla superfice di quello stile, gli dona un aspetto gaio, fiorito, soffuso di un'aura primaverile: da esso si leva una brezza dolce come dal più fortunato dei prati (*Dem.* 5.3, trad. Tabarin).[182]

È questo il Platone che ama Dionigi; il quale rifiuta il filosofo ditirambico, dagli slanci senza misura, «oscurando quel che è chiaro, e trasformandolo in tenebre» (*Dem.* 5.4): il Platone che sa dello stile gorgiano; la risposta, implicitamente polemica, verrà dall'autore del *Sublime*, quando scriverà, riferendosi proprio a Platone, cose di questo genere:

> Che cosa pensavano mai quegli spiriti pari agli dei, che mirando a ciò che vi è di più grande nell'arte dello scrivere, pure non si curarono in ogni luogo di una puntuale esattezza? Tra molte altre considerazioni, valga questa: che la natura ci ha giudicato non un animale dappoco e ignobile… Perciò, allo slancio della contemplazione e della riflessione dell'uomo nemmeno l'universo intero è sufficiente… (Longin. 35.2,3).

L'armonia austera ha dunque i caratteri della natura: come quella, è libera e creativa in modo imprevedibile: è aspra, scoscesa, ineguale, asimmetrica, disordinata, perché la sua evoluzione, frutto spontaneo delle forze naturali, lascia libero sfogo alle passioni come ogni essere vivente non educato al ritegno imposto dalla legge: è pura φύσις, come scrive Longino, quando parla del sublime:

> quando al giusto momento prorompe, riduce ogni cosa in briciole, come una folgore, e subito mette a fuoco, nella sua interezza, la forza dell'oratore (Longin. 1.4).

Il problema posto da Dionigi, e successivamente da Longino, è quello di incanalare, educare, addomesticare, questo stile, arginandolo con gli strumenti che la retorica mette a disposizione di chi ne faccia uso: nonostante le forti differenze di tono, l'uno e l'altro sono molto, molto vicini.

Il sublime di Longino, con la sua forza imprevedibile, «provoca meraviglia», e «l'ha sempre vinta sulla persuasione e su quanto vuole crearci piacere» (Longin. 1.4), ma noi sappiamo da Dionigi che il piacere è il fine dell'armonia elegante, e che la persuasione è una delle sue componenti. Longino scrive ancora come «la passione partecipa del sublime quanto la descrizione degli affetti partecipa del piacere» (Longin. 29.2, ma cfr. anche 9.15). Con che, l'equazione è evidente: «l' ὕψος sta al πάθος come l'ἡδονὴ sta all'ἦθος»[183]. Il bello dionisiano, e l'armonia austera che ha il bello come fine, «sono formalmente simili al *grave dicendi genus* ciceroniano, ma nella sostanza si sovrappongono al sublime longiniano: anch'esso, come l'armonia austera, non è commensurabile con uno stile tenue, elegante o piacevole che sia; per Longino il sublime è lo stile, *tout court*: al di fuori di esso non esistono altre possibilità, altre scelte stilistiche, se non per via negativa»[184]. Non così per Dionigi, per il quale esistono altre due possibilità, oltre l'armonia austera: l'armonia elegante e l'armonia di mezzo.

11. La parola dipinta: l'armonia elegante (cap. XXIII)

La seconda armonia vien detta da Dionigi 'elegante' (γλαφυρά): diversamente dalla precedente, battezzata con un inedito 'austera', il termine 'elegante' era già stato impiegato in ambito retorico: lo usa Demetrio in accezione tecnica, per indicare, con inusuale tassonomia, uno dei quattro stili (χαρακτῆρες τῆς λέξεως). Demetrio stesso, riferendosi a questo 'carattere', afferma come nessuno prima di lui ne abbia parlato[185]. Il termine non è facilmente definibile: lo testimonia la glossa che l'ignoto e dotto estensore di F, l'importante testimone laurenziano del *CV*, adduce a meglio chiarire il valore del termine: γλαφυρὰ καὶ ἀνθηρά, 'elegante e fiorita'[186]. Non casualmente, γλαφυρόν, col valore di 'grazioso', è usato da Longino in opposizione a φοβερόν, 'che incute paura': criticando il poeta Arato e la sua incapacità di attingere al sublime, egli scrive come

> Anche Arato ha cercato di trasporre questo medesimo tratto:
> *un piccolo legno li trattiene dall'Ade.*
> Tuttavia egli ha creato un'immaginetta graziosa (γλαφυρόν) piuttosto che paurosa (ἀντὶ φοβεροῦ) (Arat. *Phaen.* 199, Longin. 10.6).

Poco sopra, nel medesimo capitolo, riferendosi ad Aristea di Proconneso, autore ignoto ai più, e a cui dobbiamo una *Arimaspea* (secondo Erodoto un *Epos degli Arimaspi*), egli osserva come l'esempio riportato «risulti più infiorato che pauroso»: πλέον ἄνθος ἔχει τὰ λεγόμενα ἢ δέος (Longin. 10.4: che conferma in qualche modo la plausibile glossa di F). In questo modo Longino, opponendo quanto incute paura a quel che è amabile, contrappone nei fatti un sublime molto simile all'armonia austera ad un 'grazioso' che rinvia all'armonia elegante di Dionigi, che ha queste caratteristiche:

> Quanto alla composizione elegante, che ho ordinato al secondo posto, si caratterizza in questo modo: essa non mira a che ciascun termine possa essere visto d'intorno, né

ad appoggiarli tutti su basi solide e sicure, né che i tempi inframmezzati siano lunghi; non ama assolutamente ciò che è lento e statico, al contrario… (*CV* 23.1).

Va osservato come l'armonia elegante venga definita per via negativa; essa *non può* essere vista d'intorno, *non ha* basi solide e sicure, *non vuole* tempi lunghi, *non ama* la lentezza… si muove, insomma, sul piano della rapidità e leggerezza (*CV* 23.2)[187]. La similitudine continuata con la costruzione degli edifici che caratterizzava il precedente stile, e che rinviava ad una realtà di legno e pietra (per così dire massiccia e tattile), lascia luogo all'acqua che scorre e al fruscio delle stoffe intarsiate, dai punti fitti fitti che danno l'idea di un tutto unico[188]; così le parole nell'armonia elegante, che ancora richiama «delle pitture giocate su luci ed ombre» (*CV* 23.3). Con questo supporto metaforico essa perde di consistenza corporea, e affiora tutta alla superficie del testo. La levigatezza (τὸ λεῖον) si contrappone alla ruvidezza (τὸ τραχύ) dello stile precedente; e ancora, per via negativa, quest'armonia non utilizza ritmi dove siano le sillabe lunghe a prevalere, rallentando il ritmo del periodo… I nomi fitti fitti danno luogo a periodi compatti, impenetrabili, a formare una cortina ininterrotta di suoni, chiusi da «clausole ben ritmate e che cadano per così dire a piombo»[189], che ne limitano nitidamente i contorni; nella loro compatta identità, sono ben visibili «come da un luogo panoramico»[190], come quei borghi medievali issati in cima alle colline, dove intravvedi da lontano l'intrico delle case e delle vie come un tutto, senza soluzione di continuità, che si stacca dalla natura circostante; ma solo avvicinandoti, tu scorgi il dedalo di vicoletti, di slarghi, di piazze che lo costituiscono: artificio, e mano dell'uomo, contro il bello disordinato della natura.

Il mio richiamo ad un borgo medievale, che da lontano appare come un tutto, stretto intorno alla chiesa, non è casuale: già nella trattazione dell'armonia austera Dionigi aveva fatto riferimento alle parole di quell'armonia, in cui «ogni nome può esser visto d'intorno» (ἐκ περιφανείας): sono dunque gli elementi primi del discorso ad essere scanditi, le singole lettere, e dunque le parole, che sgranano su tempi lunghi, rallentandolo, il ritmo del discorso. Nell'armonia elegante, invece, la scansione riguarda il periodo, che viene staccato dall'emissione del fiato: «Se i nomi infatti li salda insieme, i *periodi li separa e vuole che siano ben visibili come da un luogo panoramico*».

Spudoratamente artificioso, questo stile s'impone attraverso una scrittura privata della terza dimensione e ricondotta alla superficie: una sorta di *trompe-l'oeil* che crea false prospettive e profondità immaginarie, mentre tutto si riduce alla buccia superficiale…

S'impone dunque, come si diceva, la metafora privilegiata dell'arazzo, nel quale emergono, come un tutto, i calligrafismi del disegno, serrati nella struttura compatta della trama e dell'ordito. «Ma questa è la scrittura dell'inganno, dall'apparenza menzognera, *verbo senza retroterra corporeo*, *doxa* che affascina e seduce con gli «stracci colorati» del linguaggio»[191]. L'ovvio riferimento è a Gorgia, e al suo allievo Isocrate, compreso in quest'armonia.

Essa vede primeggiare Esiodo tra i poeti epici, tra i lirici Saffo, Anacreonte e Simonide, fra i tragici Euripide. Di storici non ce ne sono, a parere di Dionigi; anche se Eforo e Teopompo vengono da lui annoverati tra i migliori; fra i retori, Isocrate (*CV* 23.9). Il cuore del capitolo è costituito dall'analisi dell'*Inno ad Afrodite* di Saffo:

> La bellezza espressiva e la grazia di codesto luogo stanno nella superficie levigata senza soluzioni di continuità (ἐν τῇ συνεχείᾳ καὶ λειότητι) degli elementi che si combinano tra loro… È ben naturale allora che una composizione come questa scorra dolcemente, dato che non c'è nulla che venga ad increspare la superficie sonora (*CV* 23.12, 15).

La levigatezza della composizione, che ricorda il nitore di una statua neoclassica, viene messa a fuoco in questa lettura 'apollinea' del carme, condotta su di un piano rigorosamente formale, che lascia al lettore l'impressione rasserenante di un decoro aggraziato e accattivante, secondo una linea interpretativa che è anche di Demetrio (*Eloc.* 166); ben diversa la lettura longiniana dell'*Ode ad Anattoria,* presa ad esempio di stile sublime. Le due composizioni, che ci hanno permesso di poter ancora oggi leggere Saffo, riflettono stati d'animo ben diversi: nell'*Inno ad Afrodite*, le parole di conforto della dea alla preghiera della poetessa, questo *Salve regina* pagano, si chiudono nella certezza che la sua invocazione sarà esaudita… Resta nella nostra memoria il carro d'oro con cui ha fatto visita a Saffo, e il suo rasserenante sorriso; splendido esempio di armonia elegante. Nel mentre, l'ode longiniana, ripresa da Catullo, ci parla delle sofferenze d'amore della poetessa: la ragazza amata si rivolge al suo uomo e gli sorride amorevolmente: il carme racconta la gelosia di Saffo, che si esprime nei turbamenti del corpo, nel sudore, nel tremito che la prende tutta. In straordinaria sequenza, «la scelta… degli elementi più incisivi e la loro riunione in un medesimo quadro ha realizzato l'eccezionale» (Longin. 10.3). Ancora una volta, lo abbiamo visto con Platone, Dionigi e Longino leggono gli autori in chiave diversa: in questo caso, una Saffo levigata e neoclassica si contrappone ad una poetessa mossa da sentimenti forti e tempestosi, quasi un'eroina *ante litteram* da *Sturm und Drang*.

> Dionigi e Longino – ho scritto – mettono a fuoco, incrociando a mo' di fioretto le loro analisi su di uno stesso autore, due caratteri onnipresenti nell'epoca loro: la ricerca di grazia, di giusta misura, nel testo e nell'analisi del primo; e di affetti oltre misura, di gesti estremi, nel secondo (che è come dire, nell'accezione corrente, 'classico' e 'anticlassico').[192]

Anche Euripide, per Dionigi rappresentante per eccellenza dell'armonia elegante, è oggetto di contesa: se ne capisce facilmente la ragione, per l'andare piano, più prossimo al parlare quotidiano, di Euripide, rispetto agli altri tragici; lui, definito da Aristotele «il più tragico dei poeti» (Arist. *Po.* 1453a 28-30, trad. Paduano, e *Rhet.* 1424b 24 s.); Longino ne evidenzia i tratti patetici, e

> il suo impegno a mettere in tragedia queste due passioni, la follia e l'amore; e in queste, come in nessun'altra, egli raggiunge eccellenti risultati (Longin. 14.3).

E poco oltre:

> Benché egli non sia assolutamente portato per natura a grandi cose, tuttavia in molti luoghi forza la sua natura a farsi tragica (Longin. 14.3).

Seguono un paio di passi dal *Fetonte*, in cui Longino si rivolge al suo interlocutore, Postumio Terenziano, in questo modo:

> Non diresti che l'anima dello scrittore monti anch'essa sul cocchio, e condividendone i rischi, voli insieme ai cavalli alati? (Longin. 15.4).

Dimensione, questa, sottovalutata da Dionigi, il cui interesse per il teatro è del tutto marginale. Tuttavia, lo scontro a distanza tra i due sottende *Weltanschauungen* radicalmente divergenti: un ultimo esempio di questa guerra a distanza coinvolge anche gli storici: così, Teopompo, considerato dal Nostro autorevole esponente dello stile elegante (insieme ad Eforo: *CV* 23.9), è estesamente citato e minuziosamente sezionato da Longino (Longin. 43.2-6) per evidenziarne lo stile grossolano e volgare. Scaramucce letterarie, tutte queste, che confermano ulteriormente la prossimità temporale di Dionigi e di chi chiamiamo Longino[193].

12. L'armonia di mezzo (cap. XXIV)

> La terza forma di armonia, che sta fra le due sopra dette, e che io chiamo 'comune' in mancanza di un nome proprio e migliore, non ha forma sua propria, ma è una ragionevole mescolanza delle due precedenti, ed una sorta di selezione di quanto c'è di meglio in entrambe (*CV* 24.1).

Appartengono a questo genere Stesicoro e Alceo per la poesia lirica, Sofocle per la tragedia, Demostene tra gli oratori, Democrito, Platone e Aristotele per la filosofia. Poeta per eccellenza, Omero:

> Ogni suo luogo, non importa da dove lo si prenda, è intessuto in maniera eccelsa di armonie eleganti e austere. Degli altri autori, quanti hanno tentato come lui la via di mezzo, benché risultino di gran lunga inferiori ad Omero se vengono confrontati con lui, se uno li consideri di per se stessi, risultano degni di attenzione: per i poeti lirici Stesicoro ed Alceo, per la tragedia Sofocle, per gli storici Erodoto, per gli oratori Demostene, per i filosofi, a mio parere, Democrito, Platone e Aristotele; impossibile trovarne altri che abbiano meglio dosato i loro discorsi (*CV* 24.4-5).

Questo stile è apparentemente simile al *medium dicendi genus* ciceroniano:

> Vi è poi, collocato in mezzo a questi, un tipo, per dir cosí, temperato di oratore che non fa uso né della sottigliezza dei secondi (il riferimento è agli oratori del *tenue dicendi genus*), né dell'esuberanza dei primi (gli oratori appartenenti al *grave dicendi genus*),

> vicino ad entrambi, che non eccelle in nessuna delle due qualità, partecipe dell'una e dell'altra o piuttosto, se cerchiamo il vero, privo dell'una e dell'altra; ed egli nel parlare scorre, come dicono, con un solo tono (*uno tenore*), niente apportando all'infuori di una uniforme scioltezza, oppure aggiunge come dei cordoncini in una ghirlanda e varia tutto il suo dire con moderati ornamenti di espressioni e di pensieri (Cic. *orat.* 21, trad. Barone).

Lo stile medio,

> disprezzato dagli oratori semplici respinto da quelli solenni si fermò nella posizione di centro di cui parlo (*in ea de qua loquor mediocritate consedit*) (Cic. *orat.* 96, trad. Barone).

Trattasi dunque di uno stile risultante dalla fusione degli estremi, senza una personalità sua propria, e il cui rischio implicito è di passare dal giusto mezzo alla via di mezzo, dalla *medietas* alla *mediocritas*. Per Dionigi, invece, l'armonia di mezzo non è quella che sta in mezzo tra il piano e la vetta, ma l'armonia per eccellenza, nel nome di Aristotele:

> Io credo che quest'armonia meriti il primo posto, perché occupa la posizione mediana, e il punto mediano costituisce il valore per eccellenza sia nella vita, sia nelle azioni che nelle arti (secondo l'opinione di Aristotele e di tutti i filosofi della sua scuola) (*CV* 24.2).

In realtà quest'armonia non si basa sul contemperamento delle ali estreme, ma «piuttosto sull'alternarsi, su larghe superfici di testo, di quanto c'è di meglio nell'armonia elegante e nell'armonia austera»[194]:

> ma la si riconosce (*scil.* l'armonia di mezzo)… non dove raggiunga la perfezione, ma in estensione, dato che essa offre molte varietà particolari (*CV* 24.2).

Viene in mente la struttura della sinfonia, che alterna, nella stessa composizione, un tempo allegro, un andante, un prestissimo, un lento… vale a dire, tempi veloci – vedi l'armonia piacevole – a tempi solenni e misurati – l'armonia austera… Il risultato è la perfezione, dono di pochi, siano essi Beethoven e Mozart, o, d'altro canto, Omero ed Erodoto. Ne vien fuori (ancora una volta si chiama in causa la tessitura) uno splendido ricamo: «Ogni suo luogo» – il riferimento è a Omero – «non importa da dove lo si prenda, è intessuto in maniera eccelsa di armonie eleganti e austere (εἰς ἄκρον διαπεποίκιλται)» (*CV* 24. 4). Ma, concludendo la trattazione di questo stile, qualche dubbio ci resta, che affidiamo alle parole del Tommaseo:

> Questo cogliere il meglio di due stili diversi sarebbe parola vuota di senso, se non supponesse una precedente attitudine a un terzo stile, ch'è quanto a dire un'originalità[195].

1.

I capitoli XXV e XXVI, che chiudono il *CV*, costituiscono una vera e propria sezione a parte, dalle caratteristiche sue proprie, con oggetto il rapporto tra prosa e poesia. La differenza tra i due generi, per Dionigi, è esclusivamente di carattere formale, e consiste nella presenza, in quest'ultima, di una ben riconoscibile struttura metrico-ritmica. Aristotele, invece, introduceva un elemento filosofico quale tratto discriminante della poesia rispetto alla prosa: il concetto di 'universale poetico'[196]. La poesia, per essere tale, chiedeva in questa prospettiva come presupposto uno scarto stilistico rispetto alla prosa, in base alle regole del genere di appartenenza (e dunque un lessico e figure retoriche che si allontanassero dal parlare comune[197]): a questa condizione a priori, legata alla forma, dovevano far seguito contenuti dal carattere 'universale', in cui tutti potessero riconoscersi e identificarsi; la prosa invece, fosse 'storia' o discorso oratorio, avendo finalità pratiche e contingenti, era il luogo dell'irripetibile 'particolare' (Arist. *Po.* 1451b 7-10); la scrittura aveva dunque finalità di servizio, ma non era esente da una piacevolezza finalizzata ad agganciare l'ascoltatore, e, dunque, a produrre consenso:

> La forma dello stile (prosastico, *aggiungiamo noi*) non deve essere né metrica né priva di ritmo: nel primo caso non è persuasiva, poiché sembra artificiale e nel contempo distrae l'attenzione dell'ascoltatore, ponendolo nell'attesa del ricorrere della stessa cadenza… Se è invece priva di ritmo, è senza limiti, mentre deve avere dei limiti, ma non nel metro, perché quel che non ha limiti è sgradevole e inconoscibile. Tutto è limitato dal numero, e il numero nella forma dello stile è rappresentato dal ritmo del quale i metri sono sezioni. Di conseguenza, il discorso deve possedere un ritmo, ma non un metro, altrimenti sarà un poema. Questo ritmo non dovrà essere troppo rigoroso, e questo accadrà se esso esisterà solo fino a un certo punto (Arist. *Rh.* 1408b 21-32, trad. Dorati).

Tuttavia, l'adesione piena dell'ascoltatore pretende un altro, fondamentale requisito: che sia rispettato il principio di verisimiglianza, vale a dire, l'adeguamento della forma del discorso ai suoi contenuti (il πρέπον). Un discorso cantilenante sposta l'attenzione dai contenuti alla cadenza, e gli dà un andare 'fanciullesco'; così, l'uso eccessivo di neologismi, termini doppi, epiteti ornanti, metafore, produce nell'ascoltatore un effetto a freddo; vale a dire, il distacco emotivo nei confronti di chi parla facendo uso di una prosa eccessivamente poetica (μᾶλλον ποιητικῶς)[198]: l'obiettivo, chiaramente, era costituito dalla prosa gorgiana. Considerazioni di questo genere, Dionigi le leggeva già nel quasi contemporaneo Cicerone: la seconda parte dell'*Orator* è dedicata infatti alla trattazione del *numerus*, del ritmo in prosa, in particolare:

> Il periodo infatti… ci conduce e scorre piuttosto rapido proprio per effetto del ritmo, fino a quando giunge al termine e si ferma. È evidente quindi che la prosa deve essere regolata dal ritmo e pur priva di versi (*perspicuum est igitur numeris astrictam orationem esse debere, carere versibus*) (*orat.* 187, trad. Malcovati).

E ancora,

> Non vi è invero alcun ritmo oltre quello della poesia, perché determinate sono le specie dei ritmi (*nullus est igitur numerus extra poeticos, propterea quod definita sunt genera numerorum*) (*orat*. 188, trad. Malcovati).

Il ritmo nasce dalla ricerca del piacere uditivo (*ex aurium voluptate*), ed è dunque finalizzato al diletto (*ad delectationem*); sarà la teoria a studiarlo, e a stabilirne la giusta misura (*modum notat ars*), ma «l'orecchio spontaneamente per un inesplicabile intimo impulso lo percepisce, senza l'ausilio dell'arte (*sine arte*)» (*orat*. 203, trad. Malcovati).

2.

«Nella poetica antica, ritmo e disegno melodico sembrano divenire, a un certo punto, essenziali anche alla bellezza del discorso in prosa»[199]. A riprova di tutto questo, Dionigi prende le mosse da un passo di una celebre orazione demostenica:

> Ogni passo, costruito senza metro, non è in grado di attingere alla musa poetica o alla grazia della lirica solo sulla base della propria natura compositiva: anche la selezione dei nomi ha un grande peso, e c'è tutto un vocabolario poetico, fatto di termini rari, stranieri, figurati, di neologismi, che rendono piacevole la poesia; nomi, questi, mescolati fino alla sazietà nella prosa (cosa che fanno in molti, soprattutto Platone). Tuttavia non è della selezione che voglio parlare, anzi: lasciamo da parte per il momento queste considerazioni. La composizione deve essere il solo oggetto del nostro studio (*CV* 25. 7-9).

> Liana Lomiento mette in evidenza come il passo citato da Dionigi, dall'*Orazione contro Aristocrate* (23), contenga, in successione, un tetrametro anapestico catalettico, incompleto di un piede, un pentametro elegiaco, una sequenza ametrica intermedia, volta a temperare l'abbondanza di forme liriche, e ancora tre *cola* di tipo eolico-coriambico, un trimetro giambico brachicataletto etc. etc.[200].

La prosa, ovviamente, non ha metri e ritmi suoi propri, ma li ha in comune con la poesia; solo che c'è una sostanziale differenza:

> Quale sia la differenza tra le due (*scil*. prosa e poesia), è piuttosto facile da vedersi. Quella che include metri simili tra loro e conserva l'ordine dei ritmi, e che su verso, periodo o strofe viene a concludersi con le stesse formule, e quindi nuovamente fa uso degli stessi ritmi e degli stessi metri su verso, periodo e strofe seguenti, e questo per una buona lunghezza, è certamente scritta in metri lirici o epici, e a questo genere di stile si dà il nome di poema o di canto lirico (*CV* 25.11).

> Osserva ancora la Lomiento nel suo importante saggio come «la meticolosa rassegna, in Dionigi, di elementi metrici nella prosa di Demostene trova interessanti paralleli in studi moderni dedicati al reperimento di quinari, senari, settenari, ottonari, novenari o endecasillabi nella tradizione prosastica italiana», e ancora, come «qualsiasi testo in

prosa può essere, più o meno brillantemente, decomposto in versi e versicoli, *in larga parte* coincidenti con misure contemplate anche dalla più comune manualistica metrica. Ciò che in realtà distingue i testi di prosa dalla poesia è, però, il fatto che questi, formalmente, non sono strutturati in modo tale da esibire incisioni nei punti in cui esse sono necessarie per ottenere versi, poiché la segmentazione è qui di tipo *logico*, non metrico»[201].

La composizione che invece contenga metri e ritmi in ordine sparso, senza rivelare un ordine nella sequenza né uniformità di assemblaggio, né antistrofe, è felicemente ritmata, perché è intessuta di ritmi, ma non è ritmica, perché i ritmi non sono sempre gli stessi né secondo lo stesso schema (*CV* 25.12).

E dunque, se la poesia è, con Gorgia, un discorso strutturato metricamente (in metro, ἔμμετρος, e ritmato, εὔρυθμος), la prosa anch'essa fa uso di *cola* ritmici; essa dunque non è ritmica (ἄρρυθμος), ma ben ritmata. Più sotto ancora, sta il discorso a grado zero di elaborazione linguistica; in esso prevale la funzione denotativa, corrispondendo in qualche modo alla ταπεινὴ λέξις aristotelica:

So bene che esistono in prosa il linguaggio della conversazione privata (che è quello delle chiacchiere e delle cose di poco conto) ed il linguaggio delle relazioni pubbliche, dove c'è molto di costruito e di tecnico (*CV* 26.7).

E quindi il grado di elaborazione formale, costituito in Aristotele soprattutto dall'*electio verborum*, lascia luogo in Dionigi ad una scala di elaborazione basata sulle qualità della *compositio*: più elaborata nella poesia, e costretta nelle forme metrico-ritmiche dal genere di appartenenza. Tuttavia, se si vogliono ottenere effetti di prosa nella poesia, la regolarità metrico ritmica dev'essere spezzata:

Agli autori di metri epici, giambici e a quanti facciano uso di altri metri regolari, non è consentito adottare nei loro poemi molti metri o ritmi; essi devono restare sempre fedeli allo stesso schema. Ai poeti lirici, invece, è permesso inserire molti metri e ritmi in un solo periodo. Di conseguenza, i primi, quelli che compongono in sequenze di un solo tipo di metro, qualora scompongano i versi dividendoli in *cola* di varia lunghezza, ne confondono e ne offuscano la regolarità; per sovrappiù, qualora rendano i periodi vari per ampiezza e per struttura, *ci fanno completamente dimenticare l'esistenza del metro* (*CV* 26.3-4; il corsivo è mio).

Le «nostre apparenti difficoltà ad approvare apparenti incongruenze nella forma metrica», secondo Laetitia Parker, «nascono in buona parte da una concezione prettamente visiva, e – potremmo aggiungere – aritmetica dei metri greci, come se fossero un assemblaggio di *longa, brevia, ancipitia* e *bicipitia*, laddove essi erano colti dall'orecchio come *ritmo*»[202].

L'effetto di approssimazione alla prosa è particolarmente evidente nella poesia melica:

Per la poesia melica, ecco i versi di Simonide (il *Lamento di Danae*, che segue nel testo). Sono stati riportati osservando le pause naturali, non secondo i *cola* che Aristofane o

> qualcun altro ha approntato, ma secondo quelli che vuole la prosa. Presta attenzione a questo canto e leggilo rispettandone le pause naturali. Sappi bene che ti sfuggirà il ritmo dell'ode, e che non sarai in grado di riconoscere né la strofe, né l'antistrofe, né l'epodo, ma avrai l'impressione di un tutt'uno, di un discorso filato. Trattasi di Danae, trasportata sui flutti, che lamenta la sua sorte… (*CV* 26.14).

Dunque, solo lasciando da parte le divisioni ritmico-colometriche proposte da Aristofane di Bisanzio, qui espressamente citato, e facendo riferimento ai *cola* retorico-grammaticali, emerge la prossimità della poesia melica con la prosa. Così, il passo della *Danae* di Simonide, riportato da Dionigi, letto con strumentazione retorico-grammaticale, «finisce con il mascherare del tutto l'originaria struttura strofica del carme». Il canto di Simonide assume dunque i caratteri di un canto libero, privo di responsione, la cui segmentazione retorica risulta svincolata dal disegno ritmico melodico; a fare la differenza, «sarà stato il ritmo della melodia, a conferire aspetto di poesia a un testo in versi liberi»[203]. Giova dunque ricordare quanto Dionigi affermava nel capitolo XI:

> La prosa non forza e non traspone i tempi né dei nomi né dei verbi, ma come ha ricevuto dalla natura le sillabe lunghe e le sillabe brevi, così le conserva. La ritmica e la musica, invece, le modificano abbreviandole o allungandole, in modo che spesso le mutano nel loro contrario: non regolano i tempi sulle sillabe, ma le sillabe sui tempi (*CV* 11.22 s.).

L'evoluzione della musica, già risalente al V secolo a.C., aveva portato ad un progressivo contrapporsi tra il ritmo metrico verbale e il ritmo musicale, il cui artificio principale era la protrazione sillabica, che allungava la lunga fino a farla durare fino al doppio della breve. Dunque la musica, quando assunse una sua autonomia nei confronti del testo linguistico, fu essa, probabilmente, lo ribadiamo, a dare volto poetico a un testo in versi liberi.

> Del resto, senza l'ausilio della musica, sarebbe stato molto difficile ricostruire l'assetto colometrico dei canti se, come Cicerone osserva nell'*Orator* (55,183), tolta la veste musicale ai componimenti lirici, non resta che il nudo discorso[204]. Facciamo nostre alcune importanti considerazioni di Tessier, a conclusione del suo *Vom Melos zum Stichos*: «Il metricologo greco ignora, in genere, quasi programmaticamente i dati desumibili dallo studio, per quanto difficile e accidentato, della musica greca. Tanto nel migliore dei casi: nel peggiore, egli tenta di calare sul versante performativo, ipotetico per sua stessa definizione, le rigidità – prima logico-scientifiche che documentali – del proprio sistema, costruendosi una realtà musicale antica illusoria, in realtà mera proiezione della teoria metrica, quasi quest'ultima presentasse valore fattuale»[205].

D'altro canto, sin dall'età ellenistica le poche copie papiracee giunte fino a noi di testi greci destinati al canto con accompagnamento orchestico «concordano nel presentare le sequenze 'meliche' in lunghe linee di scrittura senza marcarne graficamente i confini»; quindi, come ipotizza Tessier, o, come nel caso del papiro della citarodia di Timoteo, i confini delle sequenze meliche erano segnati

«in modo a noi non più perspicuo», oppure il senso delle distinzioni metrico-ritmiche era tale da farle riconoscere alla semplice lettura in *colon continuum*[206].

> Sul dibattutissimo problema della colometria antica, spaccata tra 'analogisti' e 'anomalisti', e in particolare sul problema delle corrispondenze antistrofiche, l'Andreatta si pone il problema, a tutt'oggi inevaso, del destinatario dell'opera: «un grosso nodo», essa scrive, «ruota precisamente intorno alla questione se durante l'esecuzione il ricevente dell'atto comunicativo potesse notare… le frazioni κατὰ σχέσιν dove la struttura strofica fosse in qualche modo lassa. Riconosceva le incrinature dell'assetto metrico-ritmico un pubblico assorbito e soggiogato dagli aspetti spettacolari della *performance* drammatica? C'è poi da chiedersi se ne fosse all'altezza il popolino che mostrava di apprezzare le *trouvailles* di bassa lega che Aristofane spudoratamente attribuisce alla concorrenza, e se davvero potesse non gradire – o al contrario apprezzare – la responsione imperfetta lo spettatore intento a fare man bassa di fichi secchi e altre leccornie come grazioso omaggio dell'autore»[207].

Succede in qualche modo anche a noi oggi, quando, leggendo il testo di una canzone assai elaborata e di buona caratura stilistica, siamo portati poi a ripercorrerne il motivo musicale a fior di labbra. Sulla base di queste considerazioni, è legittima una doppia lettura del *Lamento di Danae*, in chiave retorico-grammaticale o in chiave ritmico-melodica. Solo che già all'epoca di Dionigi una lettura musicale, e la relativa esecuzione, era probabilmente poco verisimile. Questo dimostra come quei bei versi, dove si descrive una Danae in balia delle onde, chiusa in una cassa col piccolo Perseo che piange la sua sorte, versi «simili alla bella prosa», facessero fatica ad essere proposti musicalmente ai contemporanei di Dionigi. Le onde alte, il soffio del vento squassano il baule alla deriva: poi, dopo la preghiera a Zeus della madre, che invoca il sonno per il suo bimbo, immaginiamo che il mare si plachi, lasciando luogo alla dolcezza di una *barcarolle*.

3.

Il lettore attento degli scritti retorici di Dionigi avrà notato la sua sistematica ostilità nei confronti di Gorgia e del suo stile, sull'onda di una tradizione che risale ad Aristotele e Platone: la polemica verte prima di tutto sul tentativo gorgiano di addomesticare il καιρός, scrivendone le regole di comportamento:

> Nessuno pensi che io una volta per tutte prescriva questa ricetta senza scadenza come causa del piacere, e, per procurare fastidio, la ricetta contraria: non sono sconsiderato a tal punto. So infatti che il piacere spesso deriva da due cause: talvolta da elementi dissomiglianti, talvolta somiglianti: *ma soprattutto, io credo, si deve far riferimento al senso dell'opportunità: questo infatti costituisce il criterio più efficace per il piacere, e per il piacere mancato* (*CV* 12.5: il corsivo è mio).

Se il piacere del discorso è dato dalla sommatoria di elementi fonetici, morfologici e sintattici sia in contrasto tra loro, sia disposti in parallelo, sommo criterio regolatore dev'essere il senso dell'opportunità, il καιρός. Così conclude:

> Del senso dell'opportunità nel discorso nessun retore, nessun filosofo ha fissato i confini dell'arte; e neppure Gorgia di Leontini, che per primo ha affrontato l'argomento, ha scritto qualcosa che fosse degno di menzione. L'oggetto della trattazione, per sua natura, non si presta in alcun modo ad essere formulato in termini generali e ad essere tecnicizzato; *d'altra parte, esso è perseguibile non certo per via di scienza, quanto piuttosto di opinione* (*CV* 12.6: il corsivo è mio).

E dunque, il contingente appartiene al regno della *doxa*, e non può essere tecnicizzato. Καιρός per Dionigi vale μέτρον, 'punto giusto', 'punto di equilibrio', 'giusta misura', come si è detto in altro luogo[208].

Ancora: lo stile di Gorgia ha andamento ditirambico, in quanto scade sovente nella volgarità e nell'eccesso, benché Dionigi lo consideri, con Tucidide, caposcuola dello stile elevato. Tuttavia, dobbiamo proprio a Gorgia (e a Trasimaco) la rivoluzione stilistica che mette prosa e poesia in concorrenza tra loro[209], e la prosa fa propri gli strumenti poetici appartenenti alla poesia: la definizione della poesia come λόγον ἔχοντα μέτρον, dove *logos* sta per 'discorso prosastico', sta a indicare la contiguità dei due generi: la differenza consiste solo nella diversa distribuzione degli elementi formali, con l'aggiunta, per la poesia, della forza strutturante del *metron*. Quindi Dionigi, pur avendo molte riserve sul piano teorico nei confronti di Gorgia, aderisce sostanzialmente alla sua poetica, che trasferisce a livello epidermico gli strumenti per piacere e per stupire, e dunque, per essere ascoltati. Lo svuotamento dei contenuti, effimeri perché la realtà è noumenica e l'unico strumento che la garantisca è l'autopsia (l'ὄψις), rende il pezzo, mi riferisco alla prosa, un vero e proprio spartito, che trova solo nella *performance* la sua giusta fruizione, e la voce che esegue comunica a chi ascolti tutte le emozioni del corpo, essa stessa corpo.

Nella sostanza, dunque, Dionigi, pur rinnegando Gorgia, costruisce una poetica sostanzialmente gorgiana, che si serve di strumenti che celano in sé gli elementi di distruzione della classicità augustea. Sotto la levigata compostezza del classicismo e della sua emanazione letteraria, l'atticismo, brulica sotto traccia una nuova vita. Ma occorrerà molto tempo ancora.

14. La fortuna di Dionigi

1.

Solo in tempi recenti Dionigi ha recuperato smalto e fortuna, a partire soprattutto dalla edizione degli scritti retorici in cinque volumi pubblicati nelle *Belles Lettres* da Germaine Aujac nell'arco temporale 1978-1992; essa ha reso in qualche misura giustizia a Dionigi per la dura condanna del Wilamovitz, per quell'epiteto di «poveretto» comprensibile solo alla luce dell'aperta simpatia che il grande filologo professava per gli asiani[210]. Di Dionigi venivano lette ed apprezzate soprattutto *Le antichità romane*, almeno fino alla monumentale edizione dell'*opera*

omnia dionisiana ad opera del Sylburg (1586), al quale dobbiamo la divisione in ventisei capitoli del *De compositione verborum* e della *Poetica* aristotelica, anch'essa da lui pubblicata. La suddivisione delle due opere nello stesso numero di capitoli non è certo casuale, e sta a indicare, nelle intenzioni del curatore, lo stretto legame che le lega. Rispetto alla *Poetica*, al trattato *Sull'elocuzione* dello Pseudo Demetrio, al *Sublime*, il *CV* occupa una posizione di secondo piano, benché lo scritto sia compreso nell'antologia retorica del *Paris.* Gr. 1741, il cui pezzo forte è costituito proprio dal testo della *Poetica*; e quando lo scritto dionisiano viene massicciamente saccheggiato, come accade nelle *Prose della volgar lingua*, Pietro Bembo si guarda bene dal rivelarne la fonte: il titolo di un mio lavoro *ad hoc*, *Il Bembo 'baro'* (Donadi 1991), è legittimato dai fatti. Una prima, parziale denuncia del clamoroso calco la si deve ad un articolo di Guido Pettenati risalente al 1960 (Pettenati 1960). Egli osserva come la descrizione della fisiologia delle lettere – i fonemi, diremmo oggi – nel capitolo 10 del II libro delle *Prose* sia «un esempio paradigmatico di *appropriazione* rinascimentale agilmente acquisita»[211] tratto dal capitolo XIV del *CV*. Così, se il Bembo scrive che «molle e dilicata e piacevolissima è la *l*, e di tutte le sue compagne lettere dolcissima», Dionigi afferma come «*lambda* gli provoca [*scil.* all'udito] una sensazione di piacere, ed è tra le semivocali la più dolce» (*Prose* 2.10, *CV* 14.19). Ma il caso più evidente di 'appropriazione indebita' segnalato dal Pettenati (meglio sarebbe definirlo 'furto' *tout court*) riguarda la comparazione tra il lavoro del poeta e quello dell'architetto, già riportata (*Prose* 2.7). Il Bembo riprende puntualmente, come già si è scritto, la comparazione dionisiana (*CV* 6.2 s.), adattata tuttavia a Venezia e all'ambiente marino dell'Arsenale; col risultato di sviare il lettore dalla fonte greca, e di rinnovare l'immagine offertaci dal *CV*, trasferendola dalla terraferma all'acqua, e profumandola di odor di pece e di salmastro.

Questi casi, tuttavia, investono porzioni limitate del *De compositione verborum*; ben altrimenti massiccia è l'appropriazione che coinvolge l'intero sistema dionisiano, che è basato, lo si è detto, sulla contrapposizione tra 'bello' e 'piacevole', che s'incarnano nelle due armonie, 'austera' ed 'elegante'. Scrive il Bembo:

> Perciò che due parti sono quelle che fanno bella ogni scrittura, la *gravità* e la *piacevolezza*; e le cose poi, che empiono e compiono queste due parti, son tre, *il suono, il numero, e la variazione*, dico che di queste tre cose aver si dee risguardo partitamente, ciascuna delle quali all'una e all'altra giova delle due primiere che io dissi (*Prose* 2.9).

I due sistemi combaciano. 'Gravità' e 'piacevolezza' corrispondono a τὸ καλόν e a τὸ ἡδύ, ma la traduzione bembesca risulta filtrata attraverso Cicerone; 'suono', 'numero', 'variazione', termini usati in accezione tecnica dal Bembo, corrispondono a μέλος, ῥυθμός, μεταβολή. E ancora, i cinque elementi caratterizzanti il piacere ed il bello – del primo, «la freschezza, la grazia, l'eufonia, la dolcezza, la capacità di persuadere, e cose di questo genere»; del secondo, «la grandiosità, la gravità, la nobiltà di linguaggio, la dignità, la patina del tempo, e cose simili» (*CV* 11.2) – questi cinque elementi sono presenti, con qualche discostamento, anche nel Bembo:

> E affine che voi queste due medesime parti conosciate, come e quanto sono differenti tra loro, sotto la gravità ripongo l'onestà, la dignità, la maestà, la magnificenza, la grandezza, e le loro simiglianti: sotto la piacevolezza ristringo la grazia, la soavità, la vaghezza, la dolcezza, gli scherzi, i giuochi, e se altro è di questa maniera (*Prose* 2.9).

L'appropriazione è anche lessicale: le «voci»

> sciolte e languide possono talora essere, oltra il convenevole, dense e riserrate; pingui, aride; morbide, ruvide; mutole, e strepitanti; e tarde e ratte, e impedite e sdrucciolose, e quando vecchie oltramodo, e quando nuove (*Prose* 2.6)

trovano pressoché puntuale riscontro in Dionigi[212]. L'analisi delle corrispondenze mette in evidenza come l'"appropriazione indebita' da parte del Bembo del testo dionisiano non si limiti ai contenuti in senso lato, ma si sforzi di ricalcare nella maniera più precisa possibile il lessico di partenza. Le *Prose* rappresentano comunque il più alto e più riuscito tentativo di adattare alla lingua italiana, il cui accento è percussivo, una fonostilistica concepita per la lingua greca, il cui accento era melico (*CV* 11.15-21) («la sillaba accentata è pronunciata con più forza e le altre si rattrappiscono a lei d'attorno»). L'accento, spostato sulla terzultima, «porge alle voci leggerezza»; quando cade sull'ultima sillaba, essa acquista «peso allo 'ncontro»; la parola piana («di temperata giacitura») risulta neutra, e può conferire alla frase, secondo il contesto, 'gravità' o 'piacevolezza' (*Prose* 2.14). L'uso della metafrasi, procedimento caro a Dionigi, ne dà la prova: così, nel proemio del *Decameron*, *Umana cosa è l'avere compassione agli afflitti*, che rende «il detto principio tutto grave e riposato», avrebbe preso la strada della leggerezza in questo modo trasformato: *Debita cosa è l'essere compassionevole ai miseri*:

> Che se egli avesse preso voci che avessero gli accenti nella innanzi penultima, sì come sarebbe stato il dire: *Debita cosa è l'essere compassionevole a' miseri*, il numero di quella sentenza tutta sarebbe stato men grave, e non avrebbe compiutamente quello adoperato, che si cercava. E se vorremmo ancora, senza levar via alcuna voce, mutar di loro solamente l'ordine, il quale mutato, conviene che si muti l'ordine degli accenti altresì, e dove dicono: *Umana cosa è l'avere compassione agli afflitti*, dire così: *L'avere compassione agli afflitti umana cosa è*, ancora più chiaro si vedrà quanto mutamento fanno pochissimi accenti, più ad una via posti che ad altra nelle scritture (*Prose* 2.15).

Il Bembo dunque adatta alla lingua italiana la fonostilistica di Dionigi[213]; e ancora una volta prendendo spunto da lui, egli ne seleziona i modelli inderogabili di riferimento: Petrarca, Boccaccio (e Dante). Si rifletta ora su questa considerazione di Dionigi, il quale, riflettendo sull'opposizione bello-piacere, nota che ci sono autori in cui prevale il bello (Tucidide, Antifonte di Ramnunte); altri, in cui è la piacevolezza a prevalere (Ctesia, Senofonte socratico); altri ancora, e sono i migliori e i più completi, che eccellono in tutti e due:

> Non c'è niente di sorprendente se sono due quelli che io che pongo come fini, e se distinguo il bello dal piacere; e non si reputi fuor di luogo il fatto che io considero un

> passo o piacevolmente composto ma non bello, o bello, ma non per questo piacevole: è la verità, e credo che non ci sia niente di nuovo. Senza dubbio sul versante della composizione Tucidide ed Antifonte di Ramnunte possiedono, fra tutti, perdio, la bellezza dello stile (e nessuno avrebbe da rimproverarli per questo); ma certo non possiedono la piacevolezza. Invece, lo storico Ctesia di Cnido e Senofonte socratico sono certo piacevoli, ma non hanno la bellezza necessaria (le mie sono indicazioni di carattere generale, ma non mi riferisco a tutti i casi; dato che nei primi ci sono dei passaggi arrangiati secondo piacevolezza, in questi ultimi secondo bellezza). In Erodoto invece, la composizione possiede entrambe le cose: infatti, risulta allo stesso tempo piacevole e bella (*CV* 10.3 s.).

La postilla dionisiana all'opposizione bello-piacere è puntualmente ripresa, con la sostituzione degli scrittori greci con autori in volgare:

> Perciò che egli può molto bene alcuna composizione essere piacevole e non grave, e allo 'ncontro alcuna altra potrà grave essere, senza piacevolezza; si come aviene delle composizioni di messer Cino e di Dante, ché tra quelle di Dante molte son gravi, senza piacevolezza, e tra quelle di messer Cino molte sono piacevoli, senza gravità. Non dico già tuttavolta, che in quelle medesime che io gravi chiamo, non vi sia qualche voce ancora piacevole, e in quelle che dico essere piacevoli, alcun'altra non se ne legga scritta gravemente… Dove il Petrarca e l'una e l'altra di queste parti empié maravigliosamente, in maniera che scegliere non si può, in quale delle due egli fosse maggior maestro (*Prose* 2.9).

L'intendimento del Bembo era volto a difendere una lingua viva in rapida evoluzione, com'era l'italiano del tempo, dalle forze disgreganti e centrifughe (con esiti diversi nelle regioni d'Italia), che ne minacciavano l'unità; per ottenere tutto questo, bisognava ancorarla ad alcuni punti di riferimento forti, indiscutibili, inderogabili: e dunque Petrarca e Boccaccio. La sua intransigente analisi scavava un abisso, destinato ad approfondirsi nel tempo, tra lingua dotta e lingua parlata, cristallizzandone gli esiti almeno fino all'età romantica. L'irrigidimento della lingua letteraria su modelli celebri e indiscutibili mirava a creare in Italia una identità linguistica e culturale che facesse da contrappeso alla sua polverizzazione politica, minacciata anche da continue interferenze esterne (la Spagna e la Francia, in primo luogo). La battaglia di Pavia, tra gli imperiali e i francesi, nella quale Francesco I veniva fatto prigioniero, e che segnava la nascita dell' egemonia spagnola in Italia, è del 1525: lo stesso anno in cui uscivano a stampa le *Prose*. Posizione analoga quella di Dionigi, che, benché entusiasta sostenitore di Roma e del suo impero, cercava di rinsaldare l'identità culturale di una Grecia che aveva perduto l'autonomia politica; la riproposizione, quali modelli, dei grandi del V e del IV secolo, a contrastare le spinte disgregatrici dell'Ellenismo sotto l'egida dell'atticismo e quindi della nuova ideologia imperiale, mirava ad una sintesi tra le due culture, quella greca e quella romana, tra la parte occidentale e la parte orientale dell'impero.

Che i meriti del Bembo siano evidenti, questo è certo: egli trapianta in altro sistema linguistico il trattato dionisiano; introduce nella cultura rinascimen-

tale, colonizzata da Aristotele (e non solo), Dionigi d'Alicarnasso… peccato non lo citi, e depisti il lettore, indirizzandolo sui retori della latinità[214]. Il Bembo conosceva bene il greco, che aveva appreso, lo si è detto, alla scuola messinese di Costantino Lascaris; il testo greco del *CV* era uscito nei *Rhetores Graeci* di Aldo Manuzio nel 1508, insieme alla *Poetica* aristotelica, che costituiva il piatto forte del codice *Parisinus* Gr. 1741, e che in qualche modo oscurava gli altri testi allogati nell'antologia. In questo modo, il travaso del *CV* nel secondo libro delle *Prose* passava inosservato, al punto che persino il detrattore più accanito del Bembo, Lodovico Castelvetro, anche lui alle prese con il *CV*, pareva non essersene accorto.

2.

Il commento al *CV*, abbozzato e incompleto, si porta fino al cap. XIV, ed è parte di un vasto Zibaldone di retorica, autografo del Castelvetro, edito in anni recenti (Nasta 1977)[215]. Lo scritto, posteriore alla terza edizione delle *Prose* curate da Benedetto Varchi (1549), va posto dunque negli anni successivi a questa data; infatti, fu proprio l'edizione del Varchi a fornirgli l'occasione per una memorabile stroncatura delle *Prose*, esaminate sistematicamente sotto forma di *Giunte* al testo[216]. Quel che meraviglia, è che il Castelvetro, che conosceva minuziosamente sia l'opera del Bembo, sia gli scritti di Dionigi, non faccia cenno in alcuna di quelle pagine né al suo commento al *CV*, né al macroscopico plagio operato dal Bembo[217].

> Del resto, mistero nel mistero, nemmeno Niccolò Tommaseo, cui dobbiamo una bella traduzione del trattato (*Della collocazione delle parole, trattato di Dionigi d'Alicarnasso*), edito nel 1828, nonostante la sua sconfinata cultura, s'accorge del plagio. Si veda la sua versione dell'opposizione bello-piacere (*CV* 11.1-2): «Io credo che delle cose che fanno il dire soave e vago, sien quattro le primarie; la melodia, il ritmo, la varietà, e la convenienza de' suoni a' concetti: sotto il termine *soavità* pongo lo spirito, e la grazia, e la copia, e la dolcezza, e l'efficacia, e tutti i simili pregi: sotto quel di *bellezza* pongo la magnificenza, e la gravità, e la severità conveniente, e il sentenzioso, e il persuasivo, e simili» (Tommaseo 1827, p. 875).

Il giallo irrisolto non deve farci dimenticare che la polemica astiosa, dalla coloritura personale, che c'era tra i due, nasceva dalla radicale diversità della loro visione del mondo – l'uno futuro cardinale, l'altro perseguitato come eretico – e da concezioni poetiche diametralmente opposte. Queste, il Castelvetro le avrebbe espresse nel suo colossale commento alla *Poetica*, la cui *editio princeps* è tuttavia largamente posteriore alla morte del Bembo. Teatro e poesia erano per lui in funzione del «commun popolo»: il quale, provvisto di strumenti culturali limitatissimi, per provar diletto a teatro doveva creder vero quel che vedeva e vedere quello che riteneva vero; e dunque, il Castelvetro, sulla base di queste considerazioni, affermava il primato del «vero» sul «verisimile», anticipando temi sviscerati qualche secolo dopo (vedi il Manzoni). I personaggi dovrebbero dunque esprimersi nel modo più realistico possibile, lasciando da parte metro, ritmo, e ogni

altro espediente stilistico, che costituisce un diaframma nella riproduzione del reale. Una concezione poetica di tal fatta chiede anche una stretta unità di tempo, di luogo e di azione, ed è evidentemente agli antipodi di quella bembesca, aristocratica, idealizzante, e vincolata su più livelli, a partire da quello metrico; sorvegliata soprattutto nella *electio verborum,* limitata, almeno per la poesia, al solo modello petrarchesco. Questo spiega perché, il Castelvetro, commentando la già citata similitudine del *CV*, in cui si paragona l'attività del poeta a quella dell'architetto, a dimostrare la superiorità della *compositio* sull'*electio*, affermi, in polemica con Dionigi, l'eguaglianza dei due momenti:

> Le arti addotte per pruova qui da Dionigi che la compositione sia d'antiporre all'elettione nulla pruovano, però che tutta la forza delle predette consiste nella compositione, peroché prima che le pietre e i legnami et la calce sian composte insieme non è casa, né si possono adoperare ad uso di casa, né parimente i legni, pogniamo da farsi un carro, prima che sian composti sono carro, né si possino adoperare ad uso di carro… Ma le parole anchora che non habbiano la compositione dimandata da Dionigi sono parlare, et significano (Nasta 1977, pp. 43 s. e n. 22).

Egli vuole dimostrare come non esista equivalenza possibile tra le operazioni semiotiche condotte su materiali inerti – pietre, mattoni, legno, che di per sé, singolarmente presi, non significano nulla – e quelle condotte con le parole, che conservano, all'interno del codice di riferimento, un valore ed una forza semantica autonomi, a prescindere dal contesto:

> Prendiamo elettione bonissima et compositione malvagissima da una parte, et compositione bonissima, et elettione malvagissima dall'altra, voi sentirete che il lettore più sarà offeso dall'elettione malvagissima, che dalla compositione malvagissima, *perciò che le parole sono state fatte per significare et non per sonare et per harmonizzarsi, la quale harmonia, se ne s'aggiunge, è per artificio accessoria* (Nasta 1977, p. 45: il corsivo è mio).

È una poetica dunque che privilegia in modo assoluto i contenuti del discorso – la denotazione – sulla forma, e dunque sulla connotazione. Il concetto risalta maggiormente quando viene a commentare l'opposizione bello-piacere:

> Due sono i fini della compositione: soavità et bellezza: però che sì come l'occhio richiede nelle figure visibili bellezza et soavità così nella compositione li richiede l'orecchia. Io confesso di non intendere come l'occhio richiegga soavità et bellezza nelle figure, et ben so che l'artefice dee rappresentare il naturale, o piacevole o dispiacevole che si sia (Nasta 1977, pp. 52 s.).

Il Castelvetro adotta volutamente il ragionare «basso» di chi appartenga al «commun popolo», e per questo rifiuta come incomprensibili due fini (τέλη) distinti per il prodotto poetico: la bellezza da una parte, la seduzione (il piacere) dall'altra; perché a suo avviso uno è conseguenza dell'altro, tanto è vero che nel parlar comune i due termini vengono spesso scambiati. I due esiti dell'estetica greca, quel-

lo gorgiano (l'arte come seduzione), e quello platonico-aristotelico (l'arte come forma autosufficiente) vengono sentiti come coincidenti, in un gioco al ribasso, che lascia spazio solo al senso comune, diversamente inteso rispetto ad Aristotele, e che trova sintesi nel luogo comune «non è bello quel che è bello, è bello quel che piace». E dunque, il Bembo e il Castelvetro, ignorandosi, utilizzano Dionigi per due progetti letterari radicalmente divergenti e inconciliabili: mirando il primo a privilegiare l'elaborazione formale, il secondo i contenuti, tanto più grezzi, quanto più verisimili.

3.

L'interpretazione più personale e significativa del trattato dionisiano si deve tuttavia a Edmund Burke, che nella sua *Inchiesta sul Bello e il Sublime* (1757)[218], opponendo 'bello' a 'sublime' costruisce un sistema sincretico debitore in egual misura di Dionigi e di Longino. Egli identifica nel terrore e nell'amore le due esperienze radicali e polari dell'animo umano: il terrore è strettamente legato all'idea di pericolo e di dolore, ed è il nostro istinto di conservazione che lotta contro l'annientamento dell'*io* nella morte; l'amore, invece, è un istinto positivo, vitale, che si accompagna al piacere e al gusto per la vita. Detto con terminologia freudiana, l'uno è *thanatos*, l'altro è *eros*. Terrore e amore «sono due forme di attivazione dell'apparato psicofisico dell'uomo aldilà di quel 'tono' di inerzia che è il suo stato normale»[219]. Tuttavia, le passioni più forti sono quelle di dolore e di pericolo, e sono fonte del sentimento del sublime. Per Burke, 'bello' e 'sublime' non costituiscono solamente delle categorie retorico-letterarie: la prima fonte di questa esperienza è la natura, che ci mette sotto gli occhi spettacoli belli o spettacoli sublimi. La natura è la causa efficiente del sentimento del sublime, con i suoi selvaggi e dirupati paesaggi alpini, che richiamano l'idea di vastità, vuoto, solitudine e silenzio. Ma quella stessa natura rasserena il nostro animo, quando ci offre lo spettacolo di una piana erbosa, costellata di fiori[220]. E dunque, il *sublime* come lo concepisce il Burke si sovrappone esattamente al 'bello' dionisiano e al *sublime* longiniano (si ricordi Dionigi: «Metto in ordine… sotto il bello la grandiosità, la gravità, la nobiltà di linguaggio, la dignità, la patina del tempo, e cose simili»), mentre il *bello* viene a identificarsi col 'piacere' dionisiano, le cui componenti sono «la freschezza, la grazia, l'eufonia, la dolcezza, la capacità di persuadere, e cose di questo genere». La bellezza è prima di tutto levigatezza (dice Burke: «Prendete un bell'oggetto, dategli una superficie spezzata e scabra, ed esso non piacerà più»[221]), e ancora, variazione graduale, delicatezza, grazia ed eleganza[222]. In un passo già ricordato sulla 'varietà', Dionigi scrive che, per raggiungere la perfezione, è necessario alternare elementi propri dell'armonia austera, quali il ruvido, proprio del bello, al levigato, caratteristico dell'armonia elegante e dunque del piacere: e ancora, come sia opportuno alternare al duro il molle, alla voce brutta la voce bella, alla pronuncia difficile la pronuncia facile, al breve il lungo (*CV* 12.3). Burke:

> Gli oggetti sublimi sono… vasti nelle loro dimensioni, e quelli belli al confronto sono piccoli; se la bellezza deve essere liscia e levigata, la grandiosità è ruvida e trascurata; la bellezza deve evitare la linea retta, ma deviare da essa insensibilmente; la grandiosità in molti casi ama la linea retta, e quando se ne allontana compie spesso una forte deviazione; la bellezza non deve essere oscura, la grandiosità deve essere tetra e tenebrosa; la bellezza deve essere leggera e delicata, la grandiosità solida e perfino massiccia (Burke 1987, parte III 27: *Confronto tra il sublime e il bello*, p. 139).

È evidente come l'opposizione bello-sublime sia frutto di una originale sovrapposizione e fusione delle categorie dionisiane con il *Sublime*; Burke aveva certamente letto lo Pseudo-Longino, di gran moda nell'Inghilterra di quegli anni, e quasi certamente Dionigi, nella monumentale edizione Sylburg[223]. Di questa sovrapposizione resta traccia anche nell'opera di uno dei grandi innovatori dell'estetica settecentesca, l'abate Charles Batteux, cui dobbiamo la traduzione in lingua francese del *CV* (Batteux 1788).

4.

Passiamo ora al giovane Kant, che sei anni dopo l'*Inchiesta* del Burke, nel 1764, pubblica le sue *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*:

> Il sentimento raffinato che ora vogliamo analizzare si distingue anzitutto in due specie: il sentimento del *sublime* e il sentimento del *bello*. Ambedue provocano nell'animo una deliziosa commozione, ma in modo completamente diverso. La visione di un monte le cui cime innevate si levano sopra le nubi, la descrizione dell'infuriare di una tempesta… suscitano piacere misto a terrore; invece l'occhio che spazia su prati in fiore, valli percorse da rivi serpeggianti, disseminate di greggi al pascolo… procurano anch'esse sensazioni deliziose, però liete e aperte al sorriso (Kant 1989, pp. 80 s.).

Basta questo passo per farci intendere la dipendenza del giovane Kant dal Burke; queste posizioni verranno tuttavia superate in più sistematica trattazione del sublime (suddiviso in sublime matematico e sublime dinamico) nella *Critica del giudizio*:

> Rupi ardite e scoscese, quasi minacciose, nubi di tempesta che si accumulano in cielo, avanzando con lampi e tuoni, vulcani in tutta la loro violenza distruttrice, uragani che si lasciano dietro devastazione, l'oceano illimitato, sollevatosi ribelle, un'alta cascata di un fiume potente e simili fanno del nostro potere di resistenza, a confronto della loro potenza, una piccolezza insignificante. Ma la loro vista finisce per attirare tanto più, quanto più è terribile, se ci troviamo al sicuro; e noi chiamiamo volentieri sublimi questi oggetti, perché essi elevano la forza dell'anima al di sopra della sua solita misura media e fanno scoprire in noi un potere di resistere di tutt'altra specie, il quale c'incoraggia a poterci misurare con la violenza apparentemente onnipotente della natura (*mit der scheinbaren Allgewalt der Natur*: Kant 1995, pp. 302 s.).

Ad illustrare l'opposizione tra il bello (leggi l'armonia elegante), e il sublime (l'armonia austera), il mito, che si consolida in quell'epoca, della sublimità dell'Alpe

contrapposta alla piacevolezza della piana; l'Alpe sublime signoreggiava, prima della sconsiderata espansione edilizia di oggi, sulla grazia mite del paesaggio di pianura, «e la giustificava, liberandola con la propria eccelsa sovranità, da ogni sospetto di sia pur dolce monotonia; e, si dica pure, dal verlainiano affascinante *ennui de la plaine*»[224].

Anche Schopenhauer riprende l'opposizione kantiana bello-sublime, caricandola di nuovo significato:

> Sappiamo… che il sublime si distingue dal bello, soltanto per una condizione aggiunta, consistente nell'elevarsi al disopra della relazione ostile alla volontà, riconosciuta nell'oggetto: segue da ciò che ci saranno parecchi gradi del sublime, anzi parecchie transizioni dal bello al sublime… (Schopenhauer 1989, p. 297)[225].

La suddivisione kantiana tra sublime-dinamico (inteso come forza travolgente della natura) e sublime-matematico (che è la natura nella sua spropositata grandezza) viene conservata, ma caricata di nuovi significati:

> Possiamo chiamare sublime dinamico il primo, sublime matematico il secondo, conservando così la terminologia e la giusta divisione di Kant, dal quale per altro ci separiamo nella interpretazione della natura intima di questa impressione: noi non diamo infatti posto a considerazioni morali, né ad ipostasi tratte dalla filosofia scolastica (Schopenhauer 1989, p. 301).

L'essere «tutt'uno col mondo, e che quindi la sua immensità non ci abbatte, ma ci risolleva» (Schopenhauer 1989, p. 301), provoca in noi non più esaltazione come in Kant, ma «la voluttà che si prova a rinunciare al principio d'individuazione», e quindi, con categorie junghiane, «si potrebbe dire che il sublime rappresenta una pericolosa immersione nell'archetipo… da cui tuttavia si è capaci di uscire indenni»[226]. Nulla, ormai, lega l'armonia austera, dalla quale eravamo partiti, con questo sublime qui, in cui l'uomo s'immerge e si azzera nel gran mare del tutto. Per tornare all'ortodossia, dovremo rivolgerci ad Hegel.

5.

Anche Hegel nell'*Estetica* riprende la tripartizione tradizionale degli stili: 'grave', 'ideale', 'piacevole'. Lo stile grave

> è l'astrazione superiore del bello, la quale si indugia in quel che ha peso, lo esprime e lo manifesta nella sua grave massa, disprezza ancora la grazia e la leggiadria (Hegel 1963, p. 691).

Questo stile «vuol lasciar fare solo la *cosa* stessa e non la propria invenzione» (Hegel 1963, p. 691); vuole evidentemente avvicinarsi il più possibile, sin quasi a mimetizzarsi, al bello naturale, lasciando fuori la soggettività; esso coincide, nello spirito, con l'armonia austera e con il sublime longiniano. Per contrappunto, lo stile piacevole si rivolge all'esterno, ricerca il consenso del pubblico, l'*effetto*,

«cercando di entrare in rapporto con lui con il modo stesso della rappresentazione» (Hegel 1963, p. 694):

> Nell'architettura, nella scultura e nella pittura le masse semplici, grandiose, vengono a sparire con questa piacevolezza, e al loro posto compaiono piccoli quadretti per sé, ornamenti, decorazioni, fossette sulle guance, capigliature graziose, sorrisi, un panneggio variamente piegato, colori e forme attraenti, atteggiamenti sorprendenti, difficili ma con mosse prive di sforzature (Hegel 1963, p. 693).

Tra i due stili viene a porsi lo stile per eccellenza, lo *stile ideale*, che «sta nel mezzo fra l'espressione solo sostanziale della cosa e il passaggio completo al piacevole» (Hegel 1963, p. 691). Sintesi di gravità e piacevolezza, esso è alleggerito dal 'soffio della grazia':

> La grazia è un protendersi verso l'ascoltatore, lo spettatore, cosa che è disprezzata dallo stile grave. Ma anche quando la *charis*, la grazia, si dimostra essere solo un ringraziamento, un atto di compiacenza verso un altro, nello stile ideale rimane però completamente libera da ogni desiderio di piacere (Hegel 1963, p. 691).

Questo è lo stile per eccellenza, e Fidia ne è l'interprete. Esso coincide perfettamente nelle sue linee di forza con lo 'stile di mezzo' dionisiano. I tre stili

> si riferiscono principalmente ai modi generali di concepire e rappresentare rispetto alla forma esterna, a seconda che questa sia libera o non libera, semplice o sovraccarica di dettagli, e in generale si riferiscono a tutti i lati secondo cui la determinatezza del contenuto irrompe nell'apparenza esterna (Hegel 1963, p. 689).

Essi rappresentano tre costanti dello spirito umano, ma anche tre fasi del suo dispiegarsi, dal più primitivo e rozzo (lo stile grave), attraverso la sua antitesi (lo stile piacevole), alla perfezione assoluta, la sintesi rappresentata dall'arte romantica. Tuttavia, le posizioni di Hegel, sostanzialmente contro un sublime vissuto come irrazionalità, mistica ascesi, immersione nell'infinito, quelle posizioni saranno perdenti[227]; basti citare la sublimazione dell'infinito in Schelling, Schlegel, Solger, Jean Paul, e, ancora, Friedrich Theodor Vischer...[228] In questa prospettiva, la lettura antidionisiana del Wilamowitz, che spara ad alzo zero sull'Atticismo (e dunque su Dionigi) in nome di una letteratura nuova, libera di esprimersi, fantasiosa e innovatrice (gli Asiani), si rivela tardiva espressione dello spirito romantico, che si dissolverà solo nel naufragio della grande guerra («Che i morti seppelliscano i loro morti»[229]).

15. Cenni conclusivi

Qui chiudiamo l'analisi di qualche momento della fortuna dionisiana. Riscoperta all'epoca della rinascenza bizantina, l'opera retorica di Dionigi, nella fattispecie il

CV, si inabissa, come un fiume carsico (vedi il Bembo), e solo oggi sembra ritornare alla superficie[230]. Il trattato del *CV* rappresenta il più riuscito tentativo di superare i limiti della *Poetica* aristotelica, fondata su di un ibrido rapporto tra linguistica e filosofia, e incapace di dar ragione dei nuovi generi letterari che andavano formandosi. Il passaggio da una poetica dello 'scarto' ad una poetica basata sulla *compositio*; l'opposizione categoriale *bello/piacere*, tra loro incommensurabili, e che costituiscono il fine inconciliabile di ogni scrittura; la rivoluzione operata nella tripartizione degli stili, radicalmente trasformati; l'aver messo da parte gli elementi non pertinenti alla poetica (p. es., il concetto di 'universale'); l'aver chiarito, una volta per tutte, con estrema chiarezza, il rapporto prosa-poesia; l'aver analizzato, come non mai, la 'buccia del segno', rendono quest'opera (nella quale si intranodano poetica, grammatica, retorica, metrica, ritmica) uno dei punti fermi di una storia dell'estetica antica, per buona parte da riscrivere. L'opposizione binaria selezione-composizione la ritroviamo, sotto altri cieli e in altri modi, nella coppia *sintagma-sistema* di de Saussure, nella fonologia della scuola di Praga, nei poli metaforico-metonimico di Jakobson, e ancora, relativamente all'opposizione bello-piacere, nella scuola di Vienna e nell'opposizione riegliana tra i poli dell' 'assolutamente discreto' (*die äusserste Isolierung*) e dell' 'assolutamente contiguo' (*die äusserste Verbindung*)[231]; introdotti in Italia da Sergio Bettini, che oltre a far tradurre e prefare il Riegl fece conoscere il Wickoff[232], sono stati riproposti da Carlo Diano nella polarità della 'forma' e dell' 'evento' (Diano 1993); in questo modo, Ulisse e il mondo dei Feaci, e ancora l'arte di Venezia e di Ravenna da un lato appartengono all'evento, Achille, l'arte di Firenze dall'altro, appartengono al regno della forma: rivisitazione in qualche modo dell'apollineo-dionisiaco nietzschiano[233]. Sono, queste opposizioni, altri modi per riscrivere ancora una volta l'esperienza del piacere e del bello, o, con la terminologia del Burke, del bello e del sublime; storia di una coppia obbligata che nel corso della storia alterna momenti di armonia a momenti di dissidio. «In quest'ottica», già l'ho scritto, «Dionigi dà corpo al più ardito tentativo di sintesi delle due anime dell'estetica greca, quella colorata ed eventica di Gorgia e quella sostanzialmente formalistica di Platone e di Aristotele. Quel dissidio, mai ricomposto, continua ad assillarci, e a ripresentarsi in inedite, mai nuove opposizioni»[234]. E di queste, quella più vicina a noi è l'opposizione barthesiana tra *jouissance* e *plaisir* (Barthes 1973). La brutta traduzione italiana di *jouissance*, 'godimento', purtroppo senza alternative nella nostra lingua, rimanda ad una fruizione in profondità, e quindi sofferta e combattuta, di un testo che impone al lettore di fermarsi, dilatando a dismisura i tempi della lettura o dell'ascolto (si tratti di Pindaro, di Persio, di Leopardi, di Lautréamont, di Mallarmé, di Proust, o di Flaubert): esperienza, questa, in qualche modo analoga all'armonia austera dionisiana; e, dall'altra parte, la lettura di piacere, che ci fa correre sulla pagina, dove la forma è lieve nell'accompagnare i contenuti, e il tempo scorre veloce, e, a volte, le pagine le saltiamo, per precipitarci vero la fine (si pensi ad Erodoto, a Luciano, al *Satyricon*, a Dumas, a Gautier, a *Guerra e Pace*). Con Roland Barthes:

> Texte de plaisir: celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie; celui qui vient de la culture, ne romp pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture. Texte de jouissance: celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psycologiques, du lecteur, la consistence des ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage (Barthes 1973, pp. 25 s.).

I colori intensi della passione (l'armonia austera, il sublime), e la leggerezza acquerellata della piacevolezza (l'armonia elegante), o l'uno e l'altro insieme, in accordo, ma incapaci di fondersi (l'armonia di mezzo). La fine della modernità sta ancora chiedendosi da che parte stare…

E ancora: la forma, la buccia esteriore del discorso, alla quale sembra ridursi l'analisi di Dionigi, non tralascia né mette in sottordine i contenuti, legati comunque alla superficie del testo dal principio di adeguazione, dal πρέπον: li intravvediamo sul fondo, sotto il pelo dell'acqua, che proprio dal fondo assume il colore… Ancora con Barthes:

> Un beau texte est comme une eau marine: sa couleur vient du reflet de son fond sur sa surface, et c'est là qu'il faut se promener, et non dans le ciel ou les abîmes; il faut bien admettre que les idées sont toujours plus haut ou plus bas que la ligne des mots, et cette térébrante oscillation est source de détresse; mais la ligne des mots est belle. Il est bon parfois de ne pas explorer, de s'en tenir à ce doux support des mots[235].

16. La tradizione manoscritta

1.

Nel periodo che va dalla stesura degli opuscoli retorici da parte di Dionigi (gli ultimi anni prima dell'era volgare) sino alla prima testimonianza manoscritta (il ms. *Parisinus* Gr. 1741, che risale all'epoca dell'imperatore Costantino Porfirogenito) passano dieci lunghi secoli, nei quali le testimonianze sull'opera retorica di Dionigi sono abbastanza rade[236]: fa cenno alla sua opera Teone (retore alessandrino del II d.C.) nei suoi *Progymnasmata,* Quintiliano che lo cita spesso e ad esso sembra ispirarsi nei suoi giudizi sugli autori greci, lo Pseudo Plutarco nelle *Vitae decem oratorum*, e, soprattutto, Ermogene. La sua opera *Sulle forme stilistiche* (Περὶ ἰδεῶν) ebbe vasta risonanza nell'antichità. Gli scritti di Ermogene sono una *summa* del pensiero retorico antico, e costituiscono una sintesi delle diverse scuole di retorica. Riuniti in un unico *corpus,* ebbero vasto successo, e furono letti e commentati per ben dieci secoli. Le frequenti citazioni da Dionigi, che ritroviamo nel *corpus*, hanno fatto da traino anche alla sua fortuna, attraverso la selezione degli scritti più adatti all'uso scolastico: vale a dire, la *Prima lettera ad Ammeo*, il *De Thucidide*, la *Seconda lettera ad Ammeo*, la lettera *A Pompeo Gemino*, il *De Demosthene*, il trattato *De imitatione* in tre libri, di cui sopravvive solo il secondo. Siriano, nel IV secolo, conosceva ancora i libri scomparsi, che andarono persi nel secolo succes-

sivo perché sostituiti da più agili *excerpta*. Anche di altre sue opere perdute resta traccia negli scritti di Siriano, esponente di punta della scuola neoplatonica di Atene. Nel V e VI secolo l'opera di Ermogene trova una serie di commentatori in Sopatro, Febammone e Marcellino: tutti e tre hanno usato e citato Dionigi.

L'opera dionisiana, che sotto l'egida di Ermogene aveva conosciuto una certa fortuna nel V secolo, resta in ombra per alcuni secoli, sino alla rinascita bizantina, con intellettuali quali Fozio ed Areta. Nel decimo secolo, dunque, viene a costituirsi il *corpus* di Ermogene; i suoi scritti erano preceduti dai *Progymnasmata* di Aftonio, preferiti a quelli di Ermogene. Circolava anche un altro *corpus*, costituito dai retori Aristide, Apsine, Menandro e Minuciano. È in quest'epoca che fu redatta anche l'*epitome* del *CV*, associata nella tradizione al *corpus* di Ermogene e ai *Caratteri* di Teofrasto.

2.

Gli opuscoli di Dionigi sono giunti a noi raggruppati in tre *corpora*[237]. Il testimone più autorevole del primo *corpus* è il *Parisinus* Gr. 1741 (P), che riporta il *CV*, la *Seconda lettera ad Ammeo*, la *Techne* apocrifa, e alcuni estratti dal *De imitatione* (oltre a testi di importanza fondamentale, quali la *Poetica* e la *Retorica* aristotelica, come vedremo poco oltre).

Questo primo *corpus* è collegato al secondo dalla comune presenza del *CV*. Il rappresentante più illustre di questo gruppo è costituito dal Laurentianus 59. 15 (F), la cui redazione, mutila della parte finale, diverge radicalmente da quella di P; ancora, F riporta il trattato *Sugli antichi oratori*, mutilo del prologo, il *De Dinarcho* mancante della fine ed altri scritti di Flavio Filostrato e di Callistrato.

Infine, il terzo *corpus* ha in comune con il secondo il trattato *Sugli antichi oratori*, quindi riporta il *De Demosthene*, la *Prima lettera ad Ammeo*, il *De Thucidide* e la *Lettera a Pompeo Gemino*. Il testimone principale di questo terzo *corpus* è ritenuto, sulla base delle ricerche effettuate da Pierre Costil, un manoscritto giunto a Venezia alla fine del XV secolo, probabilmente verso il 1480, e poi perduto, una volta eseguite le copie.

Nessuno dei tre *corpora* riporta integralmente tutte le opere di Dionigi, e non ci è dato di sapere se ciascuno di essi facesse parte dell'*opera omnia* poi smembratasi, o se rifletta raccolte nate con diversi criteri (e quindi opuscoli di polemica, di critica letteraria, o d'insegnamento). Allo stato, ogni ipotesi è aperta.

3.

Il *CV* è riportato, secondo i dati in mio possesso, da 24 manoscritti[238]. A questi vanno aggiunti 5 testimoni contenenti l'epitome. I due testimoni fondamentali, siglati P ed F nelle edizioni di riferimento (U.-R. e Aujac), sono rispettivamente il ms. *Parisinus* Gr. 1741 ed il *Laurentianus* 59.15.

Il *Parisinus* è il testimone più antico, e risale alla metà del X secolo[239]. Trattasi di un'antologia retorica di capitale importanza, che tramanda la *Retorica, la Poetica* (è il testimone fondamentale), i *Fisiognomica* attribuiti ad Aristotele, e ancora il *De elocutione* di Demetrio Falereo e i *Caratteri* di Teofrasto[240]. Non si conosce la data precisa in cui il manoscritto, copiato a Bisanzio forse dal primo esemplare traslitterato, sia giunto in Italia. Sappiamo che nel 1427 Francesco Filelfo fece uso di P per copiare il *Laurentianus* 60.18, contenente tra l'altro la *Retorica* di Aristotele, l'epitome del *CV* e l'*Epistola ad Ammeum* su Tucidide di Dionigi; e ancora fece copiare per suo conto il *Laurentianus* 60. 21, contenente la *Poetica*[241]. Certamente P era in Italia a partire dal 1444, perché in quell'anno lo stesso Filelfo fece esemplare da quel codice, da parte di un suo scriba, Demetrio Sgourgopulos, il *De elocutione*. P, citato dal cardinal Bessarione in una lettera (ascrivibile agli anni 1457-1468), lo ritroviamo poi nella biblioteca del Cardinale Ridolfi, nipote di Lorenzo il Magnifico, e quindi nella biblioteca di Piero Strozzi, maresciallo di Francia. Infine, a partire dal 1599, entrò a far parte della Biblioteca Nazionale, allora Reale, di Parigi. Fu, secondo recenti ricerche, la cugina di Maria de' Medici Laudamina Sforza vedova Strozzi a portare la collezione di manoscritti in Francia[242].

> «Une collection d'écrits rhétoriques en apparence aussi disparates répond-elle à une intention?» si chiede la Aujac (Aujac 1974, p. 17). L'ipotesi che essa formula, è che ci troviamo di fronte ad una raccolta volta a presentare diverse forme di eloquenza, e alcune tecniche relative allo stile (nel trattato *Sulle figure*). Gli autori riportati sembrano scelti per affinità di scuola e di pensiero (Demetrio, erroneamente detto di Falero, Aristotele, Dionigi…).

Il secondo autorevole testimone è costituito dal ms. *Laurentianus* 59.15 (F), dal contenuto eterogeneo[243]. Il codice, pergamenaceo, risale alla fine del X o agli inizi dell'XI secolo[244]. Secondo la Aujac, esso fu esemplato a Bisanzio; scovato in qualche biblioteca da Giano Lascaris nel 1491, fu da lui acquistato per conto di Lorenzo de' Medici, e dal 1495 è custodito nella biblioteca medicea. Questo ms. non ha altri discendenti, al di fuori del cod. *Vaticanus* Gr. 64, che è privo, come il suo antigrafo, di un quaternione[245].

I due testimoni sopra citati delineano una tradizione nettamente bipartita: un terzo codice (M) risalente agli inizi del sec. XIV (*Marcianus* gr. 508), costituito da due manufatti differenti uniti tra loro, esibisce il testo del *CV*. M deriva, direttamente o indirettamente, da P, e sembra contaminare il dettato di P con lezioni provenienti da F o da un suo apografo. Il testimone, appartenente al cardinal Bessarione, contiene, tra l'altro, il testo del *De elocutione;* proprio per questo, è stato accuratamente esaminato da Chiron, che del *De elocutione* ha dato la più articolata e recente edizione: secondo lui, M appartiene «à une tradition parallèle à celle de P, qui a contaminé celle de P, ma qui remonte à une source commune proche»[246].

> Per quanto riguarda gli altri manoscritti, direttamente o indirettamente apografi dei due testimoni maggiori, P ed F, poiché la costruzione di uno stemma su elementi

esclusivamente interni ci era parsa insufficiente per le numerose contaminazioni, ci è sembrato opportuno seguire un'altra strada, prendendo in considerazione i contenuti dei codici, e dunque, le varie antologie; il lavoro, ottimamente condotto da Nadia Parlati nella sua tesi di laurea in Filologia greca sostenuta con me come relatore nell'Università di Padova (a.a. 2002/03), ha portato al raggruppamento del materiale manoscritto in cinque classi, derivate tutte da P e da F, con l'esclusione, già si è detto, di M, che viene a costituire la prima classe. La seconda è costituita dal solo *Vaticanus* Gr. 64, che riporta le sue opere nello stesso ordine di F. La terza è costituita dal *Marcianus* Gr. 429, dal *Vindobonensis Phil.* 60, dal *Parisinus* Gr. 1656, dal *Vaticanus Pal.* 66; questa classe, e le successive, derivano da P. La quarta classe comprende l'*Oxoniensis misc.* 230, il *Laurentianus* 59. 11, il *Vaticanus Pal.* 277, l'*Ambrosianus* B 164 sup., il *Matritensis* 4783, il *Vaticanus Ross.* Gr. 981, l'*Ambrosianus* M 92 sup., il *Riccardianus* 15, il *Marcianus* Gr. VIII. 10, l'*Escurialensis* S III. 15, il *Gudianus* Gr. 4201. La quinta classe comprende i codici che riportano il solo *CV*: l'*Oxoniensis* Canon. 45, il *Parisinus* Gr. 1797, il *Parisinus* Gr. 1798, il *Parisinus* Gr. 1799. La sesta classe annovera il solo *Monacensis* Gr. 456. Trattasi di una antologia retorica ad uso privato, confezionata da un erudito (Parlati 2003, pp. 47-63).

Dal punto di vista della *constitutio textus*, i commentatori più antichi, quali Ermogene e Siriano, presentano un testo più vicino a P che a F[247]. Con che si deduce che P sia probabilmente più vicino all'originale di F. Inoltre, P è testimone autorevolissimo per altri trattati che esibisce, *in primis* la *Poetica* e la *Retorica* di Aristotele[248]. Il copista di P è professionale e piuttosto scrupoloso; spesso ha inserito nel testo sia delle note originali sia delle varianti da lui rinvenute nell'antigrafo, senza operare una scelta. Inoltre P, malgrado i numerosi errori di lettura, di pronuncia e le omissioni, sembra più fedele all'originale, e meno propenso ad innovare di F[249]. Il testo di F, che soffre di una grave lacuna per buona parte del cap. 25 per la caduta di un quaternione, è molto più sofisticato del dettato di P: il vocabolario, in alcuni punti cruciali del testo, diverge largamente da P, fino a configurarsi come una redazione autonoma; anche le citazioni sono meno precise. Ne abbiamo dato conto nell'analisi di un passo dalla *Storia di Alessandro* di Egesia di Magnesia citato da Dionigi, nelle redazioni di P e di F, da cui emergevano alcune fondamentali divergenze.

In quest'ottica, la redazione di F, minuziosamente rielaborata con una tecnica di restauro prudente e non invasiva, è al servizio di una lettura accuratamente espressionistica del passo egesiano… più uniformi, invece e spalmati uniformemente per tutto il testo, gli interventi correttori di P, a testimonianza di un più distaccato e professionale interesse (Donadi 2000c, pp. 336 s.).

Per questo, l'ultimo autorevole editore del *CV*, la Aujac, ritiene che F discenda da un codice che aveva un testo vicino a quello di P, ma su cui, nel primo esemplare traslitterato (chiamiamolo f) o in uno dei suoi apografi, uno o più eruditi bizantini avevano apportato delle modifiche rispondenti a precisi vettori stilistici. P, secondo la Aujac, discende da un altro esemplare traslitterato (p), sostanzialmente più conservativo. Trattasi dunque di una tradizione nettamente bipartita, e di

due versioni rispondenti a criteri divergenti: P e F, che vanno inseriti nel contesto della rinascenza bizantina del IX-X secolo, rispondono il primo alla volontà di creare un *corpus* parallelo a quello tradizionale di Ermogene, con l'ambizioso progetto di fornire al lettore i testi più importanti di retorica e di poetica greca; quanto a F e alla più breve e meno impegnativa antologia che sottende, trattasi probabilmente di una raccolta ad uso privato. Ricordiamo che nella rinascenza bizantina i testi, una volta traslitterati, venivano depositati nelle biblioteche della capitale, dove svolgevano funzione normativa.

La vicinanza di P ed F a due manoscritti, al *Marcianus* Gr. 450 (metà del X s.), e al *Marcianus* Gr. 451 (XII s.), contenenti ambedue la *Crestomazia* di Proclo, suggerisce la prossimità a due figure chiave della rinascenza bizantina: Areta e Fozio. Il *Marcianus* Gr. 450 perché copiato direttamente da un modello appartenente a Fozio; esso era stato, come P, di proprietà di Teodoro Scutariota (Fozio inoltre pare faccia mostra di conoscere gli scritti retorici di Dionigi): il *Marcianus* Gr. 451 perché copiato da un modello con note di Areta, e perché finito a Tessalonica, dov'era conservato il Vat. gr. 64, apografo di F[250].

Il problema che si pone tuttavia e che a tutt'oggi è irrisolto è se P ed F presuppongano un comune archetipo o se sia possibile ipotizzare due tradizioni indipendenti. P ed F presentano delle varianti riconducibili a diversa interpretazione di grafia in onciale; tuttavia è possibile che le divergenti lezioni, come si è detto, costituiscano due redazioni autonome antecedenti alle due traslitterazioni; le lezioni di P e di F in molti casi sono adiafore, e mettono in difficoltà l'editore, in mancanza di un terzo testimone che sia dirimente. D'altro canto, i due testimoni non presentano vistosi errori comuni, lacune od omissioni in grado di identificare con assoluta certezza un archetipo comune. La presenza di una evidente glossa comune ai due testimoni (ἁδρά) in *CV* 4.12, potrebbe essere l'indizio di un archetipo con glosse marginali, questa assorbita nel testo, in un comune subarchetipo[251]. Alla luce di quanto si è detto, qualsiasi ipotesi è possibile. La grande diffusione che dovevano avere gli *opuscola* spiega, io credo, la presenza di una tradizione comunque ricca di varianti.

> Più sorvegliati, sembra, gli interventi innovativi in P, che complessivamente sembrerebbe più fedele all' 'originale', o, per meglio dire, alle volontà di Dionigi; più massicci, ambiziosi ed esornativi quelli di F, che in qualche modo confeziona un testo più accattivante, scorrevole, maggiormente elaborato – in sintesi, 'sofisticato'– rispetto a P: «Nella fenomenologia della copia, la versione di F è senz'altro più accattivante, ma largamente divergente da P negli intendimenti. … Servircene, per restaurare P, può essere legittimo in pochi, ristretti casi, quando sia in gioco la comprensione del testo. In caso contrario, contaminare in sede di edizione critica P con F è perlomeno antimetodico. E ancora ci chiediamo, con voluto paradosso, se l'uso e l'abuso del metodo lachmanniano, sempre riduttivo, non vada perlomeno ripensato per quei testi che sono stati filtrati, editi e antologizzati dalla raffinata e sofisticata tradizione bizantina; e se P ed F non siano già nati come edizioni, o come tali non vadano editi, senza mescidarli e rimaneggiarli ulteriormente» (Donadi 2000c, pp. 337 s.).

Ai testimoni sopra elencati, va aggiunta l'*Epitome*, che dà un valido contributo alla ricostruzione del testo del *CV*. Il suo autore è forse Massimo Planude; l'epitomatore non ha stravolto l'opera riassunta, ma l'ha solamente abbreviata, sopprimendo dei passi e selezionandone altri che ha legato con formule di passaggio. Si discosta da Dionigi solo nei capp. 17 e 18, destinati all'analisi dei ritmi, introducendo delle variazioni nella classificazione dei metri. L'*Epitome* presenta un testo intermedio tra P ed F, ma complessivamente più vicino a F. Secondo la Aujac, l'*Epitome* è stata redatta nel X s., con buone probabilità anteriormente a F, su di una copia di F fornita di note che presentavano lezioni alternative.

I testimoni più antichi dell'*Epitome* sono quattro, rispettivamente il *Darmstadiensis* 2773 (s. XIV in.), il *Marcianus* Gr. 444 (s. XIV med.), il *Monacensis* Gr. 327 (s. XIV med.), il *Parisinus* Gr. 2918 (s. XIV).

4.

Pochi cenni sulla tradizione indiretta[252]: Ermogene (II secolo d.C.) ci riporta nel trattato *Sulle forme stilistiche* (**Περὶ ἰδεῶν**) alcuni esempi riconducibili al *CV*.

Siriano (fine del IV s. dopo Cristo): nei suoi *In Hermogenem commentaria* egli riproduce la metafrasi di Omero risalente al *CV*, ma mediata da Ermogene, i giudizi su Demostene e Platone, la classificazione dionisiana dei ritmi nobili. Il testo è più vicino a P che a F.

Il Retore anonimo (X secolo) nel suo commentario ad Ermogene riproduce il cap. 14 ed un piccolo estratto del 16. Egli sembra utilizzare un testo vicino a F. Lacare (fine del IV secolo), contemporaneo di Siriano, autore del trattato **Περὶ κώλου καὶ κόμματος καὶ περιόδου** cita un lungo estratto del *CV* (18.3-19).

Infine, Michele Psello (1018-78), autore del trattato **Περὶ συνθήκης τῶν τοῦ λόγου μερῶν**, recentemente riedito dalla Aujac col titolo *Traité sur la composition des éléments du langage* (Aujac 1975). Questi segue F, apportando tuttavia al dettato una serie di innovazioni.

17. La tradizione a stampa

L'*editio princeps* del *CV* esce a Venezia nel 1508 presso Aldo Manuzio nei *Rhetores Graeci*[253]: il primo volume dell'edizione riporta i *Progymnasmata* di Aftonio, l'*Ars rhetorica* di Ermogene, la *Rhetorica* e la *Poetica* di Aristotele, Sopatro, e quindi la *Rhetorica* di Dionigi, *il De interpretatione* di Demetrio Falereo, e via via Alessandro, Febammone, Menandro, Aristide, Minuciano. A partire da Dionigi, l'ordine nel quale vengono riportate le opere è quello del *Marcianus* Gr. 429 e della sua famiglia (il ms. *Vindoboniensis* Phil. Gr. 60, il *Palatinus* Gr. 66 e il *Parisinus* Gr. 1656); il ms. marciano è chiaramente esemplato su P, ed è stato commissionato dal Car-

dinal Bessarione[254]. Il *CV* fu copiato in due soli giorni da Cosma Ieromonaco[255]. Il volume dei *Rhetores* si apre con una dedicatoria del Manuzio a Giano Lascaris[256], allora ambasciatore del re di Francia, prodigo di consigli e fornito di una ricca biblioteca, che metteva a disposizione dello stampatore veneziano. Seguiva una seconda dedicatoria, scritta in greco da Demetrio Duca e dedicata a Marco Musuro[257]. Secondo molti, il curatore dell'Aldina sarebbe stato lo stesso Duca[258]; la questione è tuttavia ancora aperta, e chi scrive propende a ritenere che l'edizione sia frutto di una collaborazione in qualche modo corale, e che in essa parte rilevante l'abbia avuta Marco Musuro. Comunque, si è sostenuto che il testimone utilizzato dal Manuzio possa essere il ms. *Vindoboniensis* Phil. Gr. 60, o una sua copia[259].

L'edizione cronologicamente successiva delle opere di Dionigi, comprendente anche il *CV* (1547) è stata curata da Robert Estienne (Estienne 1547). Il testo del *CV* è stato esemplato con ogni probabilità sul ms. *Parisinus* Gr. 1797. Il copista era Angelo Vergezio, giunto in Italia intorno al 1530, rinomato per la sua scrittura particolarmente elegante[260]. Da Venezia, dove soggiornava, nel 1539 passò in Francia al seguito, sembra, dell'ambasciatore Lazare de Baïf, e divenne copista e bibliotecario della *Bibliothèque Royale* di Fontainebleau, della quale stilò il catalogo[261]. Egli copiò ben tre volte il *CV* nei mss. *Parisinus* Gr. 1797, 1798, 1799. Tuttavia l'edizione a stampa dell'Estienne riporta una omissione che è del solo 1797, prova inconfutabile che su questo ms. è stato esemplato il testo a stampa[262].

Nel 1586 esce a Francoforte l'intero *corpus* dionisiano, a cura di Friedrich Sylburg (Sylburg 1586), allievo a Parigi dell'Estienne. Si deve a lui la divisione attuale del testo in 26 capitoli.

L'edizione di riferimento per il XVIII-XIX secolo è stata curata dal Reiske (Reiske 1777 t. V); trattasi di sei tomi, accompagnati dalla traduzione latina («The standard edition till the time… of Usener-Radermacher»[263]). Quest'edizione è stata preceduta, per il solo *CV* dall'Upton (Upton 1702).

Edizioni del solo *CV* sono quelle dello Schaefer (Schaefer 1808), del Goeller (Goeller 1815), dello Hanow: questi si limita al testo dell'*Epitome* (Hanow 1868).

Le edizioni che segnano il Novecento hanno per protagonisti Usener e Radermacher, Rhys Roberts e Germaine Aujac.

Gli *Opuscola Rhetorica* occupano i voll. V e VI dell'*Opera omnia* teubneriana di Dionigi, e possono considerarsi la prima edizione scientificamente concepita. Il *CV* esce nel vol. VI, t. II, nel 1904 (del 1965 è l'edizione anastatica) (U.-R.). La *Praefatio* è del Radermacher, che completa l'opera, morto Usener; essa in qualche modo riprende l'introduzione generale di Usener nel primo volume degli *Opuscola*. Rispetto alla scelta di uno dei due rami della tradizione bipartita (P o F), la decisione degli autori sembrerebbe salomonica, anche se, nei fatti, l'edizione Radermacher sembra privilegiare F:

> Manifestum est in utroque exemplari vitia inesse, neque ea pauca, in F fortasse plura, sed graviora ea, quae negligentiae tribuas, in P graviora ea, quae librarii correctoris perversitate explicantur (U-R II, pref. di L. Radermacher, p. XIII)[264].

Anche Rhys Roberts, cui dobbiamo anche l'edizione di *The three literary letters* (1901), nella sua edizione del *CV* tradotta e commentata (1910) (Rhys Roberts 1901, 1910), valuta maggiormente e segue F; va apprezzato il ricco commentario.

L'edizione Loeb a cura di S. Usher (Usher 1985) segue prevalentemente il testo del Rhys Roberts[265].

Ultima arrivata, la monumentale fatica della Aujac, che in cinque tomi ha pubblicato l'intera opera retorica di Dionigi. Il terzo tomo, dedicato al *CV*, è uscito nel 1981, con la traduzione di Maurice Lebel (Aujac-Lebel 1981). I criteri di edizione possono essere così sintetizzati:

> Le texte présenté dans cette édition est dans l'ensemble celui fourni par le *Parisinus graecus* 1741, corrigé à la lumière du *Laurentianus* 59, 15 chaque foi qu'il est paru nécessaire (Aujac-Lebel 1981, p. 51)[266].

Il testo allogato in questa edizione segue puntualmente il testo della Aujac, ad esclusione dei luoghi indicati nel commento.

Per quanto riguarda le traduzioni, forse la più celebre, anche per le sue implicazioni critiche, è quella dell'abate Batteux (Batteux 1788). Le sue osservazioni sulla lingua francese sono state riprese e adattate in parte alla lingua italiana nell'unica versione disponibile in questa lingua, di Niccolò Tommaseo, pubblicata a Milano nel 1827 (Tommaseo 1827)[267].

Qualora non specificatamente indicato, le traduzioni riportate in questa introduzione s'intendono del sottoscritto. Inoltre, abbiamo deciso di abbreviare il *De compositione verborum* in *CV*, in luogo di *Comp.*

1 Cfr. Dionisotti 1966a, pp. 39-47; Dionisotti 1966b, pp. 141 s., Zanato 2006, pp. 384-400.

2 G.F. Fortunio, *Regole grammaticali della volgar lingua*, Ancona 1516 (l'opera ebbe numerosissime ristampe; cfr. ora l'ed. a cura di B. Richardson, Padova, 2001).

3 *Rhetores Graeci in hoc volumine habentur hi. Aphthonii Sophistae Progymnasmata… Hermogenis ars rhetorica. Aristotelis Rhetoricorum ad Theodecten libri tres. Eiusdem Rhetorice ad Alexandrum. Eiusdem ars poetica… Dionysii Halicarnasei ars rhetorica. Demetri Phalerei de interpretatione…* Venetiis, in aedibus Aldi, 1508-1509 (Cfr. Sicherl 1992 *s.v.*).

4 La grammatica del Lascaris, l'᾽Επιτομὴ τῶν ὀκτὼ τοῦ λόγου μερῶν (*editio princeps*: 1476) fu riedita da Aldo Manuzio tra la fine di febbraio e l'inizio di marzo 1495. L'opera riportava, rispetto all'edizione precedente, una serie di interventi affidati dal Lascaris alle cure di Pietro Bembo. L'*editio princeps* risale al 1476, e fu la prima opera stampata interamente in greco (a Milano, da Dionysius Paravisinus). Costantino Lascaris (1434-1501), giunto in Italia dopo la caduta di Costantinopoli, è forse meno celebre di Giano (su cui Pagliaroli 2004). Allievo di Giovanni Argiropulo, fu a Milano precettore della figlia di Francesco Sforza, Ippolita; quindi insegnò a Roma, su invito del cardinal Bessarione, quindi a Napoli, per sollecitazione di Ferdinando I, e a Messina dal 1466 alla morte.

5 Per la *princeps* del testo greco dell'*Encomio* cfr. *Rhetorum Graecorum Orationes. Graece*. L'opera è suddivisa in tre parti, Gorgia è nella terza parte: *Pars tertia. Isocratis orationes. Alcidamantis contra dicendi magistros. Gorgiae de laudibus Helenae. Aristidis de laudibus Athenarum. Eiusdem de laudibus urbis Romae*. Expl.: Venetiis, in aedibus Aldi et Andreae soceri. IV nonarum Maii. 1513 (su cui Donadi 1975); l'edizione della versione latina del Bembo in Donadi 1983 (vergognosamente, Travi [sic!] pubblica questo testo nel 1999 ritenendolo ancora inedito: E. Travi, *Pietro Bembo traduttore dell'*Elogio di Elena *di Gorgia da Lentini*, in: "Studi e problemi di critica testuale", n. 53, 1996, pp. 93-104). Di recente pubblicazione è una inedita orazione di Pietro Bembo, in lingua greca: Πέτρου τοῦ Βέμβου πρὸς᾽ Ενέτας περὶ τοῦ βοηθεῖν τοῖς τῶν ῾Ελλήνων λόγοις. Lo scritto va posto negli anni del soggiorno messinese: «The text is adressed to the Senate of Republic of Venice. From internal references to contemporary affairs it can be dated to the early months of 1494» (Wilson 2003, p. 8), Pagliaroli 2013. Sui testi greci in possesso del Bembo, cfr. Danzi 2005.

6 Non è improbabile che alla scoperta dei trattati retorici di Dionigi avesse contribuito l'amico Angelo Poliziano, ricordato «spesso nei suoi corsi universitari». In una lettera a Bartolomeo della Scala del 31 dicembre 1493, il *CV* è espressamente citato: "Et *r* quidem litera natura aspera est. Τραχύνει δὲ τὴν ἀκοὴν τὸ ρ» (*CV* 14. 19). Cfr. Perosa 2000, pp. 229-32, da cui è tratta questa citazione. Da notare che la data della lettera, 1493, coincide con gli anni del soggiorno messinese del Bembo.

7 Veramente, a mettere in luce il calco fu Pettenati 1960, su cui Donadi 1990.

8 *A.R.* 1.7.2.

9 L'*Ara Pacis* fu inaugurata il 30 gennaio del 9 a.C. Sulle ragioni della sua edificazione, cfr. *Res gestae Divi Augusti* 12.2. Sulla data di pubblicazione dell'opera, cfr. Donadi 2010, pp. 31 s.

10 Sulla sua vita, vedi Egger 1902; Aujac 1978, *Intr.* pp. 9-17; Fromentin 2002, pp. IX-XXII.

11 Cecilio, amico di Dionigi, visse all'epoca di Augusto, forse fu liberto. Sui frammenti rimastici, cfr. Ofenloch 1907, Augello 2006, de Jonge 2008, p. 13 nn. 51 s.

12 Sull'argomento, cfr. Leeman 1974, pp. 113-40 e 175-219; Dihle 1977, pp. 162-77; Desideri 1979, *App. I* pp. 524-47; Gelzer 1979; Calboli 1986, 1987a, 1987b; de Jonge 2008, pp. 25 s.

13 Cfr. Donadi 2007, p. 155 n.1, con bibliografia.

14 La suggestiva ipotesi è di Bowersock 1965, p. 130; vedi anche Hidber 1966, p. 6; Bowersock 1979, pp. 65-72; Fornaro 1997, p. 2; de Jonge 2008, pp. 14, 17, e soprattutto p. 28 (n. 147), dove egli dà per probabile, ma non per certa, l'ipotesi del Bowersock.

15 Il suo *Tucidide* è dedicato a Quinto Elio Tuberone, definito nelle *Antichità Romane* «uomo abile ed esperto nel raccogliere i dati storici» (*A.R.* 1.80.1).

16 Il *Cratilo* è citato in *CV* 16.4. Sulla complessità del rapporto di Dionigi con Platone riflette de Jonge 2007, p. 35: «Because of the focus of his rhetorical works, Dionysius is more interested in Plato's style than in his ideas». Come vedremo più oltre, Platone è il rappresentante dello stile per eccellenza («l'armonia di mezzo») nel campo della filosofia, ovviamente accanto ad Aristotele (*CV* 24.5). Sull'alto concetto che anche Longino aveva di Platone, cfr. Longin. 13. Sulle teorie stoiche del linguaggio, e comunque sulle sue fonti di riferimento, Dionigi sciorina una serie di nomi: «Filarco, Duride, Polibio, Psaone, Demetrio di Calliatide, Geronimo, Antigono, Eraclide, Egesianatte e mille altri» (*CV* 4.15: cfr. note *ad locum*), quindi menzione particolare viene fatta di Crisippo e della sua scuola, per negarne orgogliosamente l'utilità ai fini della ricerca: «Io, quando decisi di mettere ordine in questa materia, mi misi a cercare se prima di me qualcuno ne avesse parlato, soprattutto i filosofi della Stoa, perché, lo sapevo, avevano cura e non poca dello stile (è giusto render loro giustizia). Dopo aver constatato che tra gli autori di fama non ce n'era uno che in un qualche luogo avesse detto un qualcosa che toccasse in maggiore o minor misura l'argomento che mi ero proposto di esaminare, e che i due trattati lasciati da Crisippo, intitolati *Sull'ordinamento delle parti del discorso,* offrono un taglio dialettico, e non retorico, come sa bene chi questi libri li ha letti… constatato tutto questo, rinunciai a queste indagini, e mi proposi di investigare da me stesso se potessi trovare un punto di partenza di ordine naturale, perché di tutto, di ogni cosa e di ogni ricerca, il vero momento di forza, il principio, sta in questo» (*CV* 4.19-21 e note *ad locum*).

17 Parlando degli elementi del linguaggio, Dionigi cita «Teodette, Aristotele, ed i filosofi di quell'epoca» (*CV* 2.1).

18 Teodette di Faselide, allievo di Isocrate, quindi poeta tragico, autore di una retorica di cui fece uso anche Aristotele. Citato da Dionigi (*CV* 2.1), contestualmente ad «Aristotele ed i filosofi di quell'epoca» riguardo agli elementi del discorso (Aujac III 1981, nn. 1-3 pp. 198 s).

19 Cfr. oltre, pp. 26. Dionigi è certo tra le fonti più importanti per la conoscenza del trattato teofrasteo Περὶ λέξεως (*Sullo stile*).

20 Aristosseno, allievo di Aristotele, all'interno della scuola si occupava di musicologia. Fu preferito al coetaneo Teofrasto nella direzione del Peripato. Fu caposcuola dei cosiddetti 'ritmici' (o ritmicologi) in contrapposizione ai 'metrici' (o metricologi). Mentre i metricologi avevano matematizzato e reso uniforme in un sistema sostanzialmente rigido il valore delle sillabe, per i ritmicologi la lunghezza o brevità della sillaba non può essere uniformemente calcolata: esistono lunghe più lunghe o più brevi di altre: nel cosiddetto 'metro ciclico', ad esempio, citato da Dionigi, ci troviamo di fronte ad una lunga 'irrazionale': un po' più breve delle altre, perché non è nel giusto rapporto 2:1: «Quello poi che inizia dalla lunga, e termina con le brevi, si chiama dattilo (¯ ∪ ∪); è assolutamente grave e assai confacente ai fini di una bella armonia; il metro

eroico da questo piede, soprattutto, trae la sua bella forma; eccone un esempio: *Ilio resta là giù, fino ai Ciconi vento mi porta*. Veramente, i ritmici affermano che in questo piede la lunga è più breve della lunga perfetta, ma, non potendo dire di quanto, la chiamano irrazionale» (*CV* 17.11 s.). Cfr. Rossi 1963, *passim*, e partic. pp. 49-63. Aristosseno è espressamente citato in *CV* 14.2.

21 Per quanto segue, cfr. Donadi 2009, pp. 113 s., nn. 8 s.

22 Plut. *Sul.* 26. Cfr. anche Strab. 13.1.54. Su tutta questa parte, cfr. Chiron 1993, pp. XXXVI-XXXVIII; Canfora 2000, partic. p. 11; Pozzo 2005.

23 Mentre risulta evidente la conoscenza diretta di Aristotele da parte di Dionigi (almeno di alcune opere, tra le quali la *Retorica*, citata espressamente in *CV* 25.14, su cui Ardizzoni 1953, pp. 90-104, de Jonge 2008, pp. 34 s., 331 s., 348-355), più problematica è la loro conoscenza da parte di Cicerone: «Va detto subito che si trova tutta una serie di analogie, puntuali e strutturali, con la *Retorica* aristotelica che fanno pensare a una conoscenza più o meno diretta di quell'opera da parte di Cicerone» (Cavarzere 2011, p. 84). Sullo *status quaestionis* vedi sempre Cavarzere 2011, pp. 84 s. e relative note: nonostante l'esplicita dichiarazione dell'oratore Marco Antonio (*de orat.* 2.160), che affermava di aver letto direttamente e senza mediazione alcuna Aristotele (*Aristotelen, cuius et illum legi librum, in quo exposuit dicendi artis omnium superiorum et illos in quibus ipse sua quaedam de eadem arte dixit*), era fino a tempi recenti diffusa opinione dei critici che le opere esoteriche di Aristotele fossero conosciute solo a partire dall'edizione di Andronico. Per quanto riguardo Orazio, la sua posizione risulta eccentrica rispetto a Cicerone e Dionigi: cfr. Mangoni 1993, pp. 53-61.

24 Per un profilo di Filodemo, cfr. Philippson 1938; Grube 1965, pp. 193-206. Altra significativa e più recente bibliografia in Mangoni 1983, p. 23.

25 Mangoni, p. 23.

26 Si deve allo Jensen l'identificazione di un Νεοπτόλεμος in *PHerc.* 1425 con Neottolemo di Paro, poeta e grammatico ellenistico. I frammenti ora in Mette 1980.

27 Porphyr. *ad* Hor. *A. P.*, p. 172, 6 Holder (= fr. 5 Mette). La bibliografia sull'argomento è vastissima (rimando a Mangoni, 1983, pp. 53-61). Mi limito a citare Jensen 1923, Rostagni 1923, 1924, 1930.

28 L'integrazione si deve allo Jensen (Mangoni 1983, p. 61). Aristone di Chio (III a.C.), soprannominato 'sirena' per la sua eloquenza, era seguace di Zenone di Cizio, e quindi dello stoicismo; fondò poi una sua scuola nel Cinosarge, nella quale cercava di mediare l'insegnamento socratico con lo stoicismo. Si deve a lui il concetto di 'indifferenza' (Mangoni 1983, p. 67). Tuttavia, «anche se forse non ci sono elementi sufficienti per escludere assolutamente l'identificazione dell'avversario di Filodemo con Aristone, non vi è neppure alcun motivo fondato per pensare a quest'ultimo piuttosto che a un altro personaggio legato in qualche modo allo Stoicismo» (Mangoni, p. 65).

29 Cratete di Mallo, contemporaneo di Demetrio di Scepsi, filosofo e grammatico della scuola di Pergamo, visitò Roma in qualità di ambasciatore del re Eumene II al tempo della morte del poeta Ennio (169 o 168). Forse fu allievo di Diogene di Babilonia (Broggiato 2001, pp. XVII-XIX). Sulla sua poetica, cfr. soprattutto il fr. F 101 e il relativo commento in Broggiato 2001, pp. 260-65.

30 Mangoni 1993, p 66. Benché non avesse ancora a disposizione i contributi di Janko, Mangoni e de Jonge, Schenkeveld mette in rilievo con grande chiarezza gli elementi essenziali del movimento (cfr. Schenkeveld 1968, soprattutto p. 188).

31 Megaclide: oggetto della polemica di Cratete, era «tra coloro che assegnavano la poesia all'udito» (Broggiato 2001, p. XXVIII; Janko 2000, pp. 138-143).

32 Andromenide era probabilmente esponente dei κριτικοί: Cratete concordava con lui «riguardo alla suddivisione della poetica nelle tre categorie riguardanti ποίημα, ποίησις, ποιητής» (Broggiato 2001, p. XXVIII). Cfr. anche Mangoni 1993, pp. 277-79, che fa presente come prima della scoperta dei papiri di Ercolano Andromenide fosse conosciuto solo da una glossa di Esichio, e ancora Rostagni 1955, pp. 399-443; Ardizzoni 1953, p. 92.

33 «Eracleodoro è noto soltanto attraverso Filodemo… Secondo Filodemo, la differenza tra la dottrina di Eracleodoro e quella di Cratete consisterebbe nel fatto che mentre Eracleodoro individuava il valore e la specificità della poesia nella σύνθεσις, Cratete lo individuava nel suono» (Mangoni 1993, pp. 275, 276). Cfr. anche Gomoll 1936.

34 L'ultima sezione del V libro della *Poetica di* Filodemo è dedicato alla confutazione di una serie di brevi proposizioni relative all'essenza della poesia e del buon poeta. Filodemo cita l'epicureo Zenone di Sidone, suo maestro in Atene, e scolarca del *kepos*. Di lui non possediamo nulla direttamente; notizie di lui, oltre che da Diogene Laerzio, da Cicerone, che fu suo uditore ad Atene (Mangoni 1993, pp. 76-79).

35 Per Pausimaco: cfr. Janko 2000, pp. 165-89.

36 Gentili 1990, p. 7.

37 Donadi 2000a, p. 7; e ancora Wisse 1995, pp. 78-80, Hidber 1996, pp. 2-8; Delcourt 2005, pp. 30-35; de Jonge 2008, p. 26 e nn. 32 s.

38 L'opera di Vitruvio, giuntaci integralmente, risale ai primi anni del principato di Augusto, probabilmente fra il 30 e il 20 a.C.: cfr. Rowland & Howe 1999, pp. 2-5.

39 Cfr. oltre, pp. 26-28, 47 s..

40 Donadi 2000, pp. 8-11. Sulla *querelle* attici-asiani cfr. Leeman 1974, pp. 113-40 e 175-219; Dihle 1977, pp. 162-177; Desideri 1978, *App.* I, pp. 524-47; Gelzer 1979, pp. 1-41; Calboli 1986, pp. 969-1185; Calboli 1987a; Calboli 1987b; de Jonge 2008, pp. 9-20.

41 «Ma salpata che fu dal Pireo (*il riferimento è a Eschine, che dopo la lite con Demostene e Ctesifonte se ne andò a Rodi*), l'eloquenza vagò per tutte le isole e percorse tutta l'Asia, sicché s'inquinò di costumi forestieri e perdette quella purezza del linguaggio attico, quel suo bel colorito naturale (*omnemque illam salubritatem Atticae dictionis et quasi sanitatem perderet*), e quasi disimparò a parlare». E ancora: «Di qui gli oratori asiatici, non pregevoli davvero né per vivacità d'ingegno né per ricchezza di eloquio, ma poco densi di idee e un po' troppo verbosi» (*Hinc Asiatici oratores, non contemnendi quidem nec celeritate nec copia, sed parum pressi et nimis redundantes*: *Brut.* 51, trad. Malcovati).

42 «In che modo dunque sarebbe stato ascoltato un Misio o un Frigio in Atene, quando anche Demostene viene accusato di gusto affettato?» (*orat* 27, trad. Barone). E ancora: «E quando quello avesse cominciato a cantare con la modulazione dei suoi ululati (*inclinata ululantique voce*), all'uso asiatico, chi lo avrebbe sopportato o piuttosto chi non avrebbe preteso che fosse allontanato?» (*ibid.*).

43 *Brut.* 284 s. Cicerone ammette ma con delle riserve che si possano attribuire giustamente (*hoc recte dumtaxat*) agli Attici (*in Attico genere*) alcune caratteristiche che, in assoluto, potrebbero sembrare difetti. La *ieiunitas*, se *polita*, non è più 'nudità', ma 'sobrietà'; la *siccitas* ('aridità'), coniugata col brio (*urbana*), diventa 'naturalezza'; quando è sorretta dal senso della precisione (*elegans*), l'*inopia* non è 'povertà' ma 'semplicità'. Cfr. de Jonge 2008, p. 12 e nn.

44 Norden 1986, p. 144.

45 Strabone, 14.1.41.

46 Cfr. Leeman 1974, pp. 115-19; Cavarzere 2000, pp. 129-34. «L'unico frammento che si possa con sicurezza assegnare a una sua orazione consiste delle due parole *cicatricum mearum*, citate da un grammatico per attestare la corretta terminazione del genitivo plurale di *cicatrix*» (Cavarzere 2000, p. 129).

47 Su Licinio Calvo, cfr. Leeman 1974, p.179-83; Cavarzere 2000, pp. 170-74; su Asinio Pollione, cfr. Leeman 1974, pp. 208-14; Cavarzere 2000, pp. 197-203. Questi nutriva un odio irriducibile per Cicerone: *Infestissimus famae Ciceronis permansit* (Sen. *Suas.* 6.14).

48 «Quanto a me, io cederei volentieri dieci delle cinquanta e passa orazioni che restano di Cicerone per una di Ortensio, ed altre dieci per una di Pollione» (Leeman 1974, p. 295).

49 Cfr. Cicerone, *orat.* 28-33; Leeman 1974, p. 191.

50 Leeman 1974, p. 219.

51 Per Ottaviano allievo di Apollodoro di Pergamo, cfr. Svetonio, 3.89; per Tiberio allievo di Teodoro di Gadara, cfr. Suet., 3.57.

52 Πηλὸν αἵματι πεφυρμένον (Suet. 3.57).

53 Cfr. Zanker 1989, pp. 63-71, qui p. 65: già Mitridate, morto da non molto, si era presentato ai Romani come un novello Dioniso (il suo nome: Mitridate Eupatore Dioniso): dio che comunque proveniva dall'Oriente (cfr. Eur. *Bacch*. 64-167). La sua identificazione con Dioniso era un ruolo «a cui sembravano predestinarlo il suo carattere appassionato, la sua generosità e ingenuità, l'amore per il vino e le feste orgiastiche, le donne facili e le storie d'amore spettacolari» (Zanker 1989, p. 50). Cfr. anche Plut. *Ant.* 24. Sul versante opposto, Ottaviano, che ritorcendo contro Antonio la sua identificazione con Dioniso, si pone sotto il segno di Apollo, il dio dell'ordine e della moralità, che purifica e risana (Ottaviano cominciò ad usare come sigillo l'immagine della Sfinge, che simboleggiava il *regnum Apollinis* profetizzato dalla Sibilla). Sullo stile soldatesco e romano di Ottaviano, contrapposto a quello asiatico-egizio di Antonio, cfr. Dio. Cass. 48.30, e Zanker 1989, pp. 54-58. Su Ottaviano e l'età di Apollo, cfr. anche Hor. *Carm.* 4.15, con l'invocazione a Febo.

54 Sul caso Egesia («the archetyp of Asiatic perversity»: de Jonge 2007, p. 386), cfr. Donadi 1999, Donadi 2000, pp. 13 s.

55 Cfr. Donadi 2010, pp. VII-XLIX.

56 Zanker 1989, p. 256.

57 Donadi 1999, p. 336.

58 Sul concetto di classicismo, cfr. Westermann 1833/35, Blass 1865, Norden 1986, Wilamowitz 1900: trattasi di riferimenti obbligati. Cfr. inoltre Gelzer 1978, con ricchi rimandi bibliografici.

59 Cfr. Zanker 1989, pp. 7-36.

60 Cfr. Zanker 1989, pp. 12-15, qui p. 15.

61 Il *Sublime* va posto, lo si è detto, nel primo cinquantennio dell'impero (cfr. n. 9).

62 Cfr. Zanker 1989, pp. 180-84. L'attesa di un sovrano che aprisse ad una nuova era in Virgilio, *Ecl.* 4.3 ss. Cfr. Centanni & Ciani 2007, pp. 14-23: «La *Pax Augusta* non segnò per i Romani il raggiungimento di uno scopo…ma la fine di un periodo di angosce, di pericoli, di tormentosa incertezza del domani… In fondo, anche la *Pax Augusta* era basata su una finzione… Essa era una parola d'ordine che incontrava popolarità in vasti strati… E fu abilmente sostenuta dalla mitezza, dalla unzione dell'uomo pio e disinteressato che Augusto seppe mettere in mostra» (Bianchi Bandinelli 2005, I p. 222). Cfr. anche Bowersock 1965, pp. 122-39.

63 «Si determina così stabilmente, nell'arte romana ufficiale, un carattere retrospettivo, accademico; un gusto (bisognerebbe dire, spesso, un cattivo gusto) per il travestimento letterario e retorico di un'opera nuova sotto spoglie e modi classicistici… Se l'Augusto di Prima Porta nasconderà sotto la corazza il corpo del Doriforo di Policleto, troveremo due secoli dopo signore e signori dell'età antonina che, su esempio imperiale, si faranno rappresentare in un eclettico accostamento tipologico come Marte e Venere» (Bianchi Bandinelli 2005, I p. 212; il manufatto trovasi in Vaticano, al museo Chiaramonti). «Das offizielle Porträt des erstens Princeps (Prima-Porta-Typus) wird in polykletischen Formen konzepiert» (Zanker 1979, p. 303; cfr. anche Zanker 1989, pp. 201-5, 259-69).

64 «Ma non era da Cesare essere personale. Egli stava al di sopra di ogni personalismo, che giudica secondo il proprio gusto. In un'epoca in cui la personalità fu idolatrata con snobismo, in cui la contingenza e il disordine travestiti da libertà erano tutto, la natura originariamente impaziente e capricciosa di Francesco Giuseppe si superò costringendosi all'impersonalità, all'ordine e alla regola. Questo fu possibile solo perché anche in lui, l'Ultimo, continuava ad agire l'antica forza della sacra idea imperiale» (Werfel 1937, pp. 24 s.). «Francesco Giuseppe non è una persona, è un impero. Il potere, che come individuo possiede in misura limitata e che

esercita con accorta moderazione, gli spetta come istituzione. Gli statisti dell'Ottocento e del Novecento sono personalità, modeste o eccezionali, protese alla conquista e al dominio; Francesco Giuseppe è uno stato, è un impero volto a resistere e a continuare: in lui la potenza assume i modi dell'istinto di conservazione, anziché dell'aggressività o dell'espansione. È un potere che mira a sopravvivere, piuttosto che a vincere» (Magris 1978, p. 157).

65 Sen. *Ep.* 114.1.

66 Zanker 1989, p. 256.

67 La postfazione era stata voluta da Dionigi per tenere insieme la prima parte dell'opera, dedicata a Lisia, Isocrate, Iseo, con la seconda dedicata a Demostene (cui avrebbero dovuto seguire Iperide ed Eschine). Cfr. Aujac I 1978, pp. 37-43; Aujac II 1988, pp. 7-9 e n. 75.

68 Cfr. Donadi 2000, p. 12.

69 Cfr. Donadi 2000, p. 51.

70 *Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum / desinet ac toto surget gens aurea mundo, / casta fave, Lucina: tuus iam regnat Apollo* (Verg. *Buc.* 4.8-10). Si tenga presente che quest'ecloga, che presenta la nuova era imperiale, è dedicata ad Asinio Pollione, in occasione del suo consolato (40-39 a.C.); precede dunque, cronologicamente, la venuta a Roma di Dionigi.

71 Cic. *orat.* 25. Per tutta questa parte, cfr. Donadi 2000, pp. 11-13, Zanker 1979, pp. 255 s. Sui rapporti tra Dionigi e Cicerone, cfr. il classico Nassal 1910. Non va dimenticato che un trattato di Cecilio, l'amico di Dionigi, s'intitolava appunto *Contro i Frigi* (Κατὰ Φρυγῶν).

72 Cfr. Donadi 2010, partic. pp. XLVI s.

73 «Der arme Geselle» (Wilamowitz 1969, p. 272; per tutta questa parte, cfr. Donadi 2000, pp. 14-16). Sintesi sull'argomento, in Desideri 1978, *Appendice* I, pp. 532-34; Hidber 1966, pp. VIII-X.

74 «L'atticismo, basato sulla fredda *ripetizione* dei modelli antichi e non sulla *competizione*, è per Wilamowitz letteratura morta, e quindi Dionigi è morto con lei» (Donadi 2000, p. 15).

75 «Ihre Todten müssen die Todten begraben» (Wilamowitz 1900, p. 52: ex *Ev. Luc.* 9).

76 Norden 1986, pp. 139-67.

77 Donadi 2000, p. 15.

78 Rostagni 1947, p. XXX.

79 «L'arte non è un giuoco d'immaginazione, perché il giuoco d'immaginazione passa d'immagini in immagini, spinto dal bisogno della varietà, del riposo, dello svago… laddove nell'arte l'immaginazione è tanto infrenata dall'unico problema di convertire il tumultuoso sentimento in chiara intuizione, che si è sentita più volte l'opportunità di non chiamarla «immaginazione», ma «fantasia», fantasia poetica o fantasia creatrice» (Croce 1962, p. 12).

80 Grube 1965, p. 273; *ibid.*: «This attractive and somewhat startling picture of Theodorus was then elaborated even further by A. Rostagni in his edition *Anonimo del Sublime* (1947). Rostagni embellishes the contrast between the Apollodoreans as believers in a schematized, scientific, razionalized rhetoric as against the empirical Theodoreans, and Theodorus becomes the apostle of passion as the one most important element in all art, the root of all greatness in literature».

81 Il bipolarismo Attici-Asiani va dunque rivisitato in un quadro più fluido e articolato: «In effetti, prodotti di pura razza atticista o asiana sono abbastanza rari perché, in maggiore o minore misura, ibridati» (Donadi 2000, p. 15). Il primo atticismo, soprattutto, è stato visto come una sorta di mescolanza di asianesimo e di atticismo (cfr. Higgins 1945 e Desideri 1978, *App.* I p. 532).

82 Per tutta questa parte, cfr. Donadi 1986, pp. 45-47; Donadi 2000, pp. 17 s.

83 Cfr. qui p. 21 e n. 69.

84 «Tratteremo della poetica nel suo insieme e delle sue forme, quale finalità abbia ciascuna di esse, come si debbano comporre le trame perché la poesia riesca bene, e inoltre quante e quali siano le sue parti, e quant'altro appartiene alla medesima disciplina, cominciando dappri-

ma, secondo un ordine naturale, dai principî» (Arist. *Po.* 1447a 8-13, trad. Paduano). Sulla *via ac ratio inquirendi*, induttiva e deduttiva, che risale ad Aristotele (il quale tuttavia non ha lasciato trattati specifici sull'argomento), sul suo sviluppo e la sua teorizzazione in epoca rinascimentale si veda Gilbert 1963, partic. pp. 7-11.

85 Cfr. p. 32 e n. 119.

86 Cfr. Bottin 1977-78; Marchiori 1995, partic. pp. 31-35.

87 Cfr. *infra*, pp. 26-28.

88 Cfr. *infra*, pp. 37 s.

89 Per tutta questa parte, cfr. Donadi 2000, pp. 23-25.

90 Vedi anche Longino, che analizzando la quinta fonte del sublime, la composizione, afferma di aver già trattato l'argomento «a sufficienza in due libri» (Longin. 39. 1). Anche Luciano, alla fine della *Storia vera*, promette un secondo libro, che mai vedrà la luce, nel quale proseguirà la trattazione (14.2.47).

91 Barthes 1966, pp. 79-83.

92 Donadi 2000, p. 24.

93 Cfr. Pohl 1968, pp. 2 s.; de Jonge 2008. pp. 192 s.

94 Ὅμηρος φύσεως λαχὼν θεαζούσης ἐπέων κόσμον ἐτεκτήνατο παντοίων: Democrito, parlando di Omero, dice così: «Omero creò un magnifico insieme di parole d'ogni genere, perché ebbe il dono di un ingegno divino» (Dio Chrysost. 36.1= *VS* 61 B 21, trad. Alfieri). Il passo è citato da de Jonge 2008, pp. 188 s. n. 63, con altri passi da Dem. *Eloc.* 13, Quint. *inst.* 7.1, 9.4.27, e ancora Cic. *de orat.* 3.173.

95 Donadi 2000, p. 30. È evidente la dipendenza di Dionigi dall'Aristotele del *De interpretatione* e dalla tradizione peripatetica: lo dimostra un passo dal *De elocutione* attribuito a Demetrio, la cui opera, secondo Chiron, sarebbe stata concepita in Atene, poco prima dell'86, data del trasferimento del *corpus* aristotelico a Roma (Chiron 1993, pp. XXXV- XL): «Epidamno» – l'esempio è tratto da Tucidide – «è una città che si trova sul lato destro per chi entri con la nave nel golfo della Ionia». In primo luogo viene nominato il soggetto di cui si parla, in secondo luogo il predicato – che cioè si tratta di una città – e poi tutto il resto ordinatamente. Si potrebbe avere anche l'ordine inverso: «C'è una città, Efira». Infatti non intendiamo prescrivere rigidamente quest'ordine, né vietare quell'altro ordine. Stiamo soltanto esponendo la forma naturale dell'ordine delle parole» (Dem. *Eloc.* 199 s., trad. Lombardo).

96 Cfr. Donadi 1974, Donadi II 1975, Piro 1971[2].

97 Cfr. Donadi 2000 p. 30, e Weil 1991, p. 50.

98 Ad anticipare la costruzione, vera e propria scultura spaziale, vedi l'opera di Umberto Boccioni *Forme uniche nella continuità dello spazio* (1913), ora al Moma di New York, visibile da tutti in ogni momento, che occupa il verso dei nostri venti centesimi di euro.

99 Cfr. Arist. *Po.* 1459 27s. (su cui Ardizzoni 1953, p. 79 n. 1).

100 Donadi 2000, p. 34.

101 Donadi 2000, p. 27.

102 Cfr. Donadi 2000, pp. 25-28. Cfr. anche lo schema riassuntivo in Donadi 1974, p. 127. Roland Barthes: «récupérer… la rhétorique, c'est fatalement croire à l'existence d'un *écart* entre deux états de langage» (Barthes 1970, p. 218). «Il linguaggio poetico opera attraverso una serie di nobili sostituzioni su livelli inferiori di comunicazione» (Donadi 2000, p. 27).

103 «A parte il metro, non c'è niente in comune tra Omero ed Empedocle, per cui sarebbe giusto chiamare l'uno poeta e l'altro scienziato piuttosto che poeta» (Arist. *Po.* 1447b 17-20, trad. Paduano); «Lo storico e il poeta non differiscono tra loro per il fatto di esprimersi in versi o in prosa – si potrebbero mettere in versi le storie di Erodoto, e in versi come in prosa resterebbero comunque storia» (Arist. *Po.* 1451b 1-3, trad. Paduano).

104 Gorg. *Hel.* 9, Donadi 1982.

105 Cfr. Donadi 2000, p. 26; Donadi 2007, pp. 159 s.

106 Cfr. Ardizzoni 1953, pp. 57-62, e, sull'uso del trimetro giambico, dall'andare prosastico, cfr. Arist. *Rh.* 1408b 33-35.

107 «Altro è lo stile del discorso, altro quello della poesia» (Arist. *Rh.* 1404a 28 s.); per questo, Aristotele condanna lo stile di Gorgia, e di Alcidamante suo allievo, perché abusano di nomi composti, che rendono il discorso «troppo poetico» (Arist. *Rh.* 1406b 10 s., ma cfr. l'intero cap. III: *Rh.* 1405b 35-1406b 19).

108 Hom. *Od.* 16. 1-16; Hdt. 1.8-10; *CV* 3.7-18.

109 Cfr. Donadi 2000, pp. 28-30; Donadi 2007, pp. 160-62.

110 «Le difficoltà evidenziate da Dionigi sono anche le nostre, ancora fermi al bagaglio esegetico ereditato da Aristotele. La poetica dello scarto si rivela un apriscatole arrugginito, incapace di dar ragione al sentimento di diffusa, discreta bellezza che emana dal passo» (Donadi 2000, p. 29).

111 «La metafrasi è un'esercitazione stilistica (o un procedimento letterario) che consiste nell'alterare secondo determinate regole un testo» (Bottin 1977-78, p. 109). Negli esempi allogati da Dionigi (Omero, Erodoto), ci troviamo di fronte non alla metafrasi tradizionalmente intesa, vale a dire ad una sostituzione metonimica (vedi Quint. *inst.* 9. 45), quanto ad una diversa disposizione delle parole, e, nel caso della poesia, a un diverso schema metrico ('metarritmia'). I due tipi di metafrasi adombrano l'opposizione sintagma/sistema (Marchiori 1995, partic. pp. 31-35). Sul leopardiano *Sempre caro*, cfr. Pagliaroli 2008, p. 267 n. 10.

112 Un'opera, il *CV*, «che può definirsi un vero e proprio trattato di 'fonostilistica', attento a tutti quei fenomeni linguistici, fonetici, fonico-acustici, semantico-ritmici che concorrono a realizzare una disposizione delle parole nel discorso, sia prosastico sia poetico, idonea a produrre piacere in chi ascolta. Dunque, una stilistica *sui generis* che, ponendosi tra linguistica e retorica, esamina la funzione del significato nella determinazione del ritmo, e gli effetti musicali che il significato della parola può evocare in un gruppo di suoni; in sostanza i mezzi espressivi quali il ritmo, la musicalità, la varietà e la convenienza, atti a rendere il discorso 'bello e piacevole', ovvero persuasivo e ricco di *pathos*» (Gentili 1990, p. 7).

113 Cfr. oltre, pp. 42 s..

114 Croce 1922, pp. 10-15 (*Ciò da cui l'arte si distingue*), qui p. 10. E più oltre: «Questa profonda proposizione filosofica dell'identità di intuizione ed espressione si ritrova, del resto, nel comune buon senso, che ride di coloro i quali dicono di aver pensieri ma di non saperli esprimere, di aver ideato una grande pittura, ma di non saperla dipingere. *Rem tene, verba sequentur*: se i *verba* non ci sono, non c'è nemmeno la *res*» (Croce 1962, p. 26; cfr. *supra*, n. 79).

115 Sul tema della *compositio*, alle spalle di Cicerone c'è una lunga tradizione, a partire dalla *Rhetorica ad Herennium* (cfr. Leeman 1974, pp. 31-46).

116 La *compositio* (Leeman 1974, p. 193: «l'eufonia nella sequenza dei vocaboli») è definita anche, con metafora architettonica, come *quasi structura quaedam* (*orat.* 149), ripresa poco oltre con l'uso del termine *constructio* (*orat.* 150). Quintiliano introduce l'uso sistematico del termine *compositio* in luogo di *collocatio* (cfr. anche Pohl 1968, pp. 8-11). Ne deriva lo schema presente (proposto in Donadi 2000, p. 32 n. 25):

collocatio (compositio): { *compositio*, *concinnitas*, *numerus*

La *concinnitas* è definita da Leeman «armoniosa struttura del periodo» (Leeman 1974, p. 193): *Duae sunt igitur res quae mulceant aures, sonus et numerus… Verba… legenda sunt potissimum bene sonantia* (*orat.* 163). Il riferimento ciceroniano è dunque alla *concinnitas*, che è la capacità di creare piacevoli sensazioni all'orecchio, e al *numerus*, il terzo elemento della *collocatio*: vale a dire, «i ritmi di prosa provocati dalle sillabe brevi e lunghe» (Leeman 1974, p. 193).

117 «Cicerone si sforza di dimostrare che un'armoniosa struttura del periodo, la *concinnitas*, implica uno schema ritmico. L'applicazione delle *Gorgianae figurae* – omeoptoto, *parisa*, *antitheta* – provoca strutture bilanciate d'una specie che è illustrata coll'aiuto della seguente citazione dalla *Miloniana*: *Est, iudices, haec non scripta sed nata lex, quam non didicimus accepimus legimus, verum ex natura ipsa arripuimus hausimus expressimus, ad quam non docti sed facti, non instituti sed imbuti sumus*» (Leeman 1974, pp. 193 s.).

118 Cfr. Andreatta 2007, pp. 42-45 qui p. 44.

119 Riportiamo lo schema delle «qualità del discorso» da Donadi 2000, p. 34 n. 30 (cfr. Cic. *orat.* 79 e D.H. *Is.* 3.1):

- Teofrasto:
  - *Hellenismós*
  - *saphéneia*
  - *prepon*
  - *kataskeué (kosmos)*
    - *eklogé*
    - *harmonia, synthesis*
    - *schémata*
- Cicerone:
  - *Latinitas*
  - *dilucidum (planum)*
  - *decorum*
  - *ornatus*
    - *simplicium verborum*
    - *coniunctorum*
      - *collocatio*
        - *compositio*
        - *concinnitas*
        - *numerus*
      - *schémata*

Lo schema dionisiano è evidentemente costruito su quello teofrasteo: la *synthesis* che appartiene all' 'ornato' ha come fini il 'bello' e il 'piacere'; i mezzi per perseguirli sono costituiti dal 'canto', dal 'ritmo', dalla 'varietà' e dalla 'convenienza'.

120 Donadi 2000, p. 35 n. 31.

121 Carboni 1966, p. 57. «Gli elementi singoli del discorso s'iscrivono in un 'ordine scritturale' scandito da intervalli (*diastémata*) che sono musicali e inserito in un sistema di combinazioni (*systémata*) ereditato dagli antichi basato su ritmo e metro» (Carboni 1966, p. 51).

122 Carboni 1966, p. 51 e Pl. *Phil.* 17d.

123 Buzzati 1975, p. 617.

124 «Afferrata la punta della lancia, mi tirai su di peso. Ma quella cedette, spezzandosi. … Quasi contemporaneamente, dietro all'asta di ferro se ne staccò un'altra, più lunga… Mi volsi. Al di sopra del balconcino, ma più a destra, il muraglione, in quel punto compatto e regolare, si gonfiava. Immaginate una stoffa tesa dietro la quale prema uno spigolo diritto. Fu dapprima un lieve fremito serpeggiante su per la parete; poi apparve una gibbosità lunga e sottile; poi i mattoni si scardinarono, aprendo le loro marce dentature; e, tra scoli di pulverolente frane, si spalancò una crepa tenebrosa» (Buzzati 1975, pp. 619-21 *passim*).

125 Cfr. Donadi 1986, pp. 42-45; *EE*, s. v. *bello/brutto* (a cura di R. Mecchia); Bodei 1995.

126 «Le trame ben composte non devono cominciare né finire come capita, ma usare le strutture che ho detto. Inoltre il bello, sia animato o sia tutto ciò che è composto di parti, non solo deve avere queste parti ordinate, ma possedere una grandezza non casuale. Il bello infatti è tale per grandezza e disposizione: un bell'animale non può essere minuscolo (perché la vista si confonde in tempi che sono quasi impercettibili) né gigantesco, perché in questo caso non si dà una vista complessiva, e chi guarda perde l'unità e l'interezza, come accadrebbe per esempio di un animale grande diecimila stadi. Come dunque deve esserci una grandezza per i corpi e gli animali, abbracciabile con lo sguardo (εὐσύνοπτον), così anche le trame devono avere una loro lunghezza, abbracciabile con la memoria (εὐμνημόνευτον)» (Arist. *Po.* 1450b 35-1451a 6, trad. Paduano).

127 Diderot 1966, s.v. *bello*, p. 144.

128 Donadi 2000, p. 40.

129 Socrate si rivolge a Ione (Pl. *Io.* 535b): «quando dài prova di buona recitazione e impressioni in modo particolare gli spettatori (τοὺς θεωμένους)». Il termine fa riferimento, evidentemente, a 'ciò che si vede': cfr. Donadi 1976, pp. 3-12.

130 Simonide in Plutarco (Plut. 22.346 f: *De gloria Atheniensium*; Hor. *A.P.* 361).

131 Cfr. Donadi 1986, p. 46 n. 1; Donadi 2000, pp. 56 s.

132 Donadi 2000, p. 57.

133 Nel senso che, come vedremo in seguito, l'armonia austera, che ha il 'bello' come fine, produce nell'ascoltatore un tipo di piacere (ἔργον) diverso da quello prodotto dall'armonia piacevole, che ha il 'piacere' come fine.

134 Barthes 1973, pp. 19 ss., *passim*.

135 La suddivisione della logica in dialettica e retorica risale a Zenone; la prima a sua volta bipartita nello studio dei significanti (*semaínonta*) e dei significati (*semainómena*). Zenone scrisse anche un trattato avente per soggetto la natura della voce. Da quest'opera prendeva spunto, pare, Diogene di Babilonia per il suo scritto περὶ φωνῆς, fonte di Dionisio Trace (Pohlenz 1963, I pp. 60-62).

136 Arist. *Po.* 1456b 20-31 (e Pl. *Crat* 424c, *Phil.* 18b). Per gli elementi costitutivi della lingua e per le parti del discorso nella teoria degli Stoici, citati iv *CV* 2.2, cfr. Pohlenz 1963, pp. 71-74. Si tenga presente che l'analisi acustica del fonema presuppone le teorie di Aristosseno, espressamente citato in *CV* 14.2.

137 Cfr. Rimbaud 1992. Alle pp. 1069-73 una rassegna delle interpretazioni.

138 Cfr. Donadi 2000, pp. 32-34.

139 Un cronometro di gran classe e di grande precisione arriva eccezionalmente a 36.000 alternanze ora, mentre un volgarissimo orologio al quarzo, dal vilissimo prezzo, ha una media di 330.000 oscillazioni al secondo.

140 *CV* 17.1 s.: «Anche i ritmi, l'ho già detto, hanno un ruolo non dappoco nella dignità e nella grandiosità della composizione, e perché nessuno creda che io parli avventatamente di ritmi e di metri (che appartengono alla teoria musicale), introducendoli nella lingua parlata, che non è né ritmica né in metro, darò spiegazioni anche su questo punto: eccole. Ogni nome, verbo, o altro elemento del discorso che non sia un monosillabo, è pronunciato con un certo ritmo (è lo stesso per me chiamarlo piede o ritmo)» (cfr. anche *CV* 13.1 s.).

141 *CV* 11.15: «Non è che una parola (ordinata secondo le unità elementari del discorso) si pronunci tutta sullo stesso tono, quanto ora sull'acuto, ora sul grave, ora sull'acuto e sul grave».

142 Nasta 1977, p 58 n. 51; Donadi 2000, p. 45.

143 *CV* 11.19. «La musica non agisce sugli elementi, le cui astratte quantità sono stabilite dalla metrica e che restano entro certi limiti fisse nella recitazione non musicale, bensì agisce sulle sillabe, i cui reciproci rapporti di lunghezza e brevità vengono ad essere da essa svisati. Il fatto metrico, insomma, non è minimamente toccato dalla musica, che intervenga eventualmente a sovrapporsi alla parola» (Rossi 1963, pp. 27 s.). Sul testo del passo euripideo cfr. anche Tessier 2011.

144 *CV* 11. 23; Rossi 1963, p. 27.

145 Cfr. Andreatta 2007, p. 50.

146 Cfr. Andreatta 2007, p. 50. Il riferimento è ad Ar. *Nu.* 968-72.

147 Ar. *Ra.* 1301-1303; Andreatta 2007, pp. 55-57.

148 Per tutto il passo, cfr. Andreatta 2007, p. 50, con rel. bibliografia (partic. Gentili 1950, pp. 30-50, tratta il rapporto tra musica e poesia). Il corsivo è mio. Per il rapporto ritmo-sillaba, cfr. Arist. *Met.* 1087b 34: ἐν δὲ ῥυθμοῖς βάσις ἡ συλλαβή.

149 Gentili 1990, pp. 20 s.

150 Nasta 1977, p. 58 n. 51.

151 Cfr. pp. 61 s.

152 Donadi 2000, p. 47.

153 Barthes 1966, p. 38.

154 Cfr. Turra 2010, *Prefazione* di chi scrive, pp. X-XII.

155 Leeman 1974, pp. 22-30; Chiron 1993, pp. XLVIII- LXI.

156 Leeman 1974, p. 22.

157 Leeman 1974, pp. 24-30.

158 Sulle origini cfr. Rhys Roberts 1965, partic. pp. 259- 263; Chiron 1993, pp. LVI-LIX.

159 Cfr. Rhys Roberts 1910 e Aujac V 1992, ai rispettivi glossari, *s. v.*; Pohl 1968, pp. 1-7.

160 Rossi 1963, p. 3.

161 Cfr. p. 16 e nn. relative.

162 Donadi 2000, p. 54. Cfr. Arist. *Rh.* 3.1408b 20 ss.. Analoghe osservazioni in Dem. *Eloc.* 39: «l'attacco di un *colon*, il suo esordio, devono essere subito grandiosi; e del pari deve esserlo la sua conclusione. Ciò si verifica quando noi cominciamo con una lunga e finiamo con una lunga» (trad. Lombardo).

163 Cfr. Rhys Roberts 1910 e Aujac ai rispettivi glossari, s.v. *austerus* (contrapposto a *mitis*), e *severus*.

164 Dem. *Eloc.* 128, trad. Lombardo. Con atipica quadripartizione, i quattro stili teorizzati da Demetrio sono: il 'grande' (μεγαλοπρεπὴς χαρακτήρ), l'"elegante' (γλαφυρὸς χ.), il 'semplice' (ἰσχνὸς χ.), il 'veemente' (δεινὸς χ.). «Démétrios ignore la théorie des trois styles, canonique au Ie siècle. Il semble emprunter à deux strates de la théorie stylistique, l'une théoprastienne, l'autre stoicienne et datant, sans doute, du milieu du IIe siècle» (Chiron 1993, p. 31; Chiron 2001, pp. 117-172). Quel che importa, è che nessuno, prima di Demetrio – per sua esplicita ammissione – ha mai parlato di una composizione 'elegante': «nessuno dei precedenti trattatisti ha mai discusso di una *synthesis* elegante» (Dem. *Eloc.* 179, trad. Lombardo).

165 Donadi 2000, p. 53.

166 Donadi 2000, p. 54.

167 Dionigi, in *Dem.* 36.5, definisce l'"armonia mista' col termine di *agogé*.

168 Donadi 2000, p. 55.

169 Da notare che Siriano, commentatore di Ermogene, supplisce la lacuna ad apertura di trattato, dedicata allo stile elevato, commentando un passo del περὶ ἰδεῶν, dedicato alla *deinotes* (II 9, p. 377.10-13 Rabe), e dunque ai sofisti Polo, Gorgia, Menone (Syr. *In Hermogenem commentaria*, p. 90 Rabe; sull'argomento, cfr. Aujac II 1988, pp. 39 s.).

170 La matrice di questa terminologia probabilmente è stoica (cfr. Chiron 1993, pp. LVI-LIX). Troviamo uno schema del genere in Varrone, riportato da Gellio: "Et in carmine et in soluta oratione genera dicendi probabilia sunt tria, quae Graeci *charactéras* vocant nominaque eis fecerunt *hadrón, ischnón, meson.* Nos quoque, quem primum posuimus «uberem» vocamus, secundum «gracilem», tertium «mediocrem»" (Gell. 6.14). Dionigi tuttavia a ἰσχνός oppone ὑψηλός, 'elevato', termine usato da Longino per indicare il sublime (ma vedi già Dionigi, nella *Lettera a Pompeo Gemino*, 2.6); ὑψηλός, termine non usato da Demetrio, corrisponde nella sostanza a *excelsus*, *altus*, *elatus*, usati da Cicerone, che, d'altra parte, non fa uso di *sublimis* (Russell 1964, pp. 25 s.).

171 «E dunque, ci sono autori che si dedicano all'armonia improntata alla calma, alla gravità, all'austerità, all'amore per quanto è antico, alla dignità, sfuggendo in ogni modo a quanto sa di elaborato; altri praticano l'armonia elegante, melodiosa, teatrale, e che molto evidenzia

quanto c'è di elaborato e di fine, con la quale sedurre nei panegirici e negli assembramenti di popolo; altri ancora, mettendo insieme gli elementi più utili dall'una e dall'altra armonia, si son fatti seguaci di una strada mista e di mediazione» (*Dem.* 36. 5). Questo passo, tratto dall'ultima parte del *Demostene*, posteriore al *CV*, testimonia la più matura e articolata fase del pensiero dionisiano.

172 Cfr. Donadi 2000, p. 24.

173 «De toute façon l'évaluation d'ensemble de cette facture implique *la circularité du regard* – du εὐσύνοπτον –, la capacité de saisir les contours angulaires des groupes des mots: suprême récompense de la visualité» (Nasta 1972, p. 106).

174 Riegl 1953, pp. 33-35.

175 Sulla lezione πίνος in *CV* 11.2, cfr. *supra*, p. 16; esaustiva trattazione del termine πίνος (che genericamente sta per sporcizia, sudiciume, ma anche 'lanugine' della frutta, – si pensi alle pesche – e per ultimo, alla 'coloratura'), in Fornaro 1997, pp. 121-23; ripreso in Fornaro 1998-99. In quel luogo riporta la prima citazione del termine in senso stilistico da parte di Cicerone: *A Cicerone mihi litterae sane πεπινωμέναι et bene longae. Cetera autem vel fingi possent, πίνος litterarum significat doctiorem* (*Att.* 14.7, ma cfr. anche *Att.* 15.6: *litterae πεπινωμένος scriptae*: cfr. Fornaro 1998-99, p. 37 e n. 5). Per χνοῦς, cfr. Aristofane: «Allora, nessun ragazzo si sarebbe unto sotto l'ombelico, sulle sue vergogne fioriva una morbida peluria, come sui cotogni» (Ar. *Nu.* 678 s., trad. Turato). Cfr. anche *CV* 25.35 e *Dem.* 51.7.

176 Cfr. Donadi 1986, pp. 47-50. L'abate Charles Batteux, cui dobbiamo una delle poche versioni in altra lingua del *CV*, traduce πίνος con «espèce de rouille ou de vernis antique», e spiega in nota con «C'est ce qui sent l'antique, qui a le goût, la saveur du style antique». «Ai dotti francesi, anche a Batteux che ci era andato molto vicino con la traduzione, non venne in mente il paragone con l'antica *statuaria*, ossia la scultura in bronzo, nella quale la 'patina', la 'sporcizia' che si forma sul metallo indica l'antichità delle statue» (Fornaro 1998-99, p. 39 e n. 12). Per il termine *aura*, cfr. Benjamin 1966, partic. pp. 20-25.

177 Il riferimento è al Winkelmann, che, come sappiamo, indicava nell'Apollo del Belvedere il sommo ideale dell'arte classica (trattasi di copia ellenistica o romana di un bronzo attribuito forse a Leocare, scultore greco del IV a.C.) e al più recente gruppo scultoreo del Laocoonte, risalente, secondo Settis, al 20-30 a.C. Dobbiamo a Sotera Fornaro la riproduzione di un passo da una lettera del Winkelmann inviata al cardinale Alessandro Albani in data 5 dicembre 1758: «Apollo [del Belvedere] è lisciato e levigato colla pomice: o col piombo all'uso degli Antichi: e Laooconte è terminato col ferro solo sino all'ultima raffinatura» (Fornaro 1998-99, pp. 40-42, partic. p. 40).

178 «Per essa (*scil.* l'armonia austera) non fa alcuna differenza se gli estremi che s'incontrano sono ruvidi e oppongono resistenza, come certe pietre ammucchiate nei cantieri, con le facce non squadrate né levigate, ma grezze (τραχείαις) e non rifinite (ἀντιτύποις)» (*CV* 22.2).

179 Tuttavia, in epoca imperiale si faceva largo, nella statuaria in marmo, anche l'assenza di colore, che lasciava luogo allo splendore e alla preziosità del marmo, accuratamente levigato: cfr. Fornaro 1998-99, p. 44 (e n. 22).

180 «Ma l'unicità dello stile è soprattutto nella complessa e articolata composizione del dettato poetico, già avvertita da un autore del I sec. d. C., Dionigi di Alicarnasso, che ne poneva in rilievo le asperità e le dissonanze: le parole di Pindaro gli sembrano blocchi di pietra squadrati, che mal si giustappongono. Di qui spesso l'ordine artificiale delle parole, apparentemente sconnesso e incomprensibile e che doveva costituire un impedimento alla comprensione del testo da parte del pubblico destinatario del canto» (Gentili 1995, p. LXVI). Cfr. anche Tessier 1995, cap. I, *L'inventio colometrica*, pp. 13-34.

181 Cfr. Donadi 2000, pp. 57 s.; Donadi 2007, pp. 164-67.

182 Dionigi non è tenero con Platone; dopo il passo sopra riportato, egli «comincia ad enumerare i difetti dello stile platonico quando 'prende uno slancio senza misura'; il raffronto è sistematico: la lingua 'pura' diventa 'impura', alla 'dolcezza' si oppone la 'non dolcezza'; allo splendore

ed alla chiarezza elisia la 'nebbia'; alla 'primavera', una tempestosità invernale e ditirambica; a quell'impercettibile 'sapore' d'antico, un arcaizzare artificioso e oscuro» (Fornaro 1997-98, p. 36).

183 Donadi 2000b, p. 36.

184 Donadi 2000, p. 58.

185 cfr. *supra*, p. 45 e n. 162.

186 καὶ ἀνθηρά, allogato da F (*Laurentianus* LIX. 15), e da E (epitome), non è riportato da P (*Paris.* Gr.1741). Trattasi non di una omissione, quanto piuttosto della giusta lezione. Quella di F (e conseguentemente di E) risulta essere, più che una glossa a margine, entrata nel dettato, un allargamento esplicativo del testo, nello stile di F. Cfr. anche *CV* 21.4, dove F (E) riporta, dopo γλαφυρὰν, ἀνθηράν. Così, in *CV* 24.10, P riporta ταῖς γλαφυραῖς, F (E) ταῖς ἀνθηραῖς.

187 E così prosegue: «Al contrario, vuole un'elocuzione mossa, dei nomi che siano trascinati l'uno dall'altro, e che sia in movimento, prendendo quale punto d'appoggio la loro reciproca connessione, *come acqua che scorre e che mai trova quiete*; essa pretende che le parti del discorso siano fuse e tessute fra loro per dar l'immagine, per quanto possibile, di un unico flusso vocale» (il corsivo è mio).

188 *CV* 23.3: «Assomiglia, da questo punto di vista, a *delle stoffe finemente tessute* o a delle pitture giocate su luci ed ombre» (il corsivo è mio).

189 *CV* 23.7: «Quest'armonia non potrebbe tollerare un passo senza periodi, un periodo senza *cola*, o un *colon* senza simmetria. Per quanto riguarda i ritmi, essa utilizza non i più lunghi, ma quelli di media lunghezza e i più brevi; riguardo ai periodi, vuole che le chiuse siano ben ritmate e che cadano per così dire a piombo, facendo il contrario, nell'armonizzare i periodi, rispetto all'armonizzazione dei nomi: se i nomi infatti li salda insieme, *i periodi li separa e vuole che siano ben visibili come da un luogo panoramico*» (il corsivo è mio).

190 Cfr. *supra*, p. 48.

191 Donadi 1996, p. 50.

192 Donadi 2000, p. 60.

193 Sulla cronologia del *Sublime*, cfr. Donadi 2000b, pp. 49-52; Donadi 2007, p. 155 n. 1. La tesi, autorevolmente sostenuta dalla Matelli (Matelli 1988, pp. 64-77, spec. p. 66) è che il trattato sia stato scritto tra il 10 a.C. – e il 10 d.C.): esso, anche a parere di chi scrive, è comunque da situarsi nei primi lustri dell'era volgare.

194 Donadi 2000, p. 61.

195 Cfr. Tommaseo 1827, p. 523 n. 1 (a proposito dello stile di Demostene).

196 Il riferimento, ovviamente, è al IX capitolo della *Poetica*.

197 E quindi, i ditirambi prediligono i nomi doppi (διπλᾶ ὀνόματα), l'epica le glosse (γλῶτται), la tragedia le metafore (μεταφοραί), tutti i generi ciò che risulta 'straniero' e inusuale (τὸ ξενικόν, τὸ παρὰ τὸ κύριον). Cfr. Donadi 1974, *Appendice*, p. 127.

198 Cfr. il cap. 7 del III libro della *Retorica* (Arist. *Rh.* 1408a 10-36). La *Retorica* di Aristotele è espressamente citata nel cap. 25: «Che questo sia vero e che io non dica niente di nuovo, lo si può provare dalla testimonianza di Aristotele; fra le altre cose relative all'oratoria politica nel terzo libro della *Retorica*, il Filosofo indaga sulle qualità che essa deve avere e sull'euritmia, e da quali elementi una qualsivoglia composizione diventi tale; in quel contesto, egli nomina i ritmi più adatti, dove ciascuno di essi gli paia utile, e propone dei testi a conforto della sua tesi. A parte la testimonianza di Aristotele, è l'esperienza stessa a insegnare che è necessario includere dei ritmi nella prosa qualora si voglia far fiorire la bellezza della poesia» (*CV* 25.14 s.).

199 Lomiento 2004, p. 108.

200 Lomiento 2004, p. 108 s.

201 Lomiento 2004, p. 109.

202 Andreatta 2007, pp. 42 s.

203 Lomiento 2004, qui e sopra, p. 111. Cfr. anche Page 1951, e Nasta 1975, p. 108.

204 Lomiento 2004, p. 111 n. 49: il riferimento è al «*Tieste* di Ennio (fr. 300 Joc.= 191 Traglia), dove, privati dell'accompagnamento dell'αὐλός, i versi hanno l'aspetto di un discorso prosastico».

205 Tessier 2011, p. 129.

206 Tessier 2011, p. 11 (e ss.).

207 Andreatta 2007, p. 44.

208 Vedi *supra*, pp. 41 s.

209 Si veda p. es. l'*Epistola a Pompeo Gemino* 2.2 (il riferimento è a Platone, che vuol rivaleggiare con Gorgia), quindi la *Seconda epistola ad Ammeo* 17.1 (relativamente agli *schemata* puerili usati da Gorgia), *Tucidide* 24.9 (sull'eccesso in Tucidide di figure gorgiane), Tucidide 46.2 (Tucidide usa lo stile di Gorgia, piuttosto freddo e privo di gusto).

210 Vedi *supra*, p. 20 e n. 68.

211 Pettenati 1960, p. 69. Ma prima del Bembo, già Michele Psello, nel trattatello ripubblicato dalla Aujac (Aujac 1975), faceva una «utilisation clandestine» del *CV* (Aujac 1974, p. 12).

212 Si tenga presente che dal passo del *CV* (12.3) restano fuori le coppie «pingui-aride» e «vecchie oltramodo-nuove»: sull'argomento, cfr. Donadi 1990, p. 61 e n. 28.

213 Cfr. Carapezza 1977, p. 20.

214 Sull'irrazionalità dell'ascolto, c'è perfetta sintonia tra Dionigi e il Bembo: «A servare ora questa convenevolezza di tempo, l'orecchio più tosto, di ciascun che scrive, è bisogno che sia giudice, che io assegnare alcuna ferma regola vi ci possa» (*Prose* 2.12). Confronta il passo del Bembo con *CV* 11.8.

215 Donadi 1999, p. 68: «Nei fatti, il ricorso a Cicerone [*scil.* nei rapporti 'bello'- 'piacere'] serve al Bembo sia a definire il senso ultimo del 'bello' dionisiano, che consiste nella sua distesa solennità (*gravitas*, appunto), sia a travestire e ad alleggerire la brutalità dell'annessione. Infatti, tutte le analisi del secondo libro delle *Prose* rispondono alle prescrizioni di Dionigi; al punto che la fortuna moderna del *CV* viene a identificarsi con quella delle *Prose*». L'equivoco era già stato notato dal Pettenati: «Nel caso nostro, la posizione che il Bembo assume, nelle *Prose*, verso il greco è nota... I greci sono citati come maestri solo in due luoghi... Del resto, esplicitamente, si rinvia ai latini, anche quando l'ispirazione è greca» (Pettenati 1960, p. 71).

216 Cfr. *supra*, pp. 13 s. e nn. 1-7. Trattasi del cod. autografo A 11 Busta 595 K della Biblioteca Universitaria di Bologna. L'abbozzo di commento è contenuto ai ff. 23-25. Nessun titolo a indicare il contenuto delle chiose, che s'arrestano bruscamente al cap. 12, nel più vasto disegno di una sistematica indagine sulla retorica antica. La silloge contiene pagine su Ermogene, sulla *Rhetorica ad Alexandrum*, sul *Gorgia* platonico, sull'*Etica Nicomachea*, e, soprattutto, sul III libro della *Retorica* aristotelica. Quest'ultimo testo è stato edito da chi scrive (cfr. Donadi 1970).

217 Sulla travagliata e complessa storia delle *Giunte* alle *Prose* del Bembo, cfr. Donadi 1991, pp. 70-73. Purtroppo, ci mancano le *Giunte* proprio al II libro, distrutte nell'incendio della casa del Castelvetro a Lione nel 1567. Recentemente, Matteo Motolese ha identificato la copia delle *Prose* su cui lavorava il Castelvetro: trattasi di un esemplare del fondo Palatino della Biblioteca Nazionale di Firenze. Trattasi di uno degli esemplari «usciti dai torchi del Torrentino tra la fine del 1548 e i primi del 1549, parte dunque di quella terza impressione dell'opera bembiana che vide la duplice cura di Carlo Gualtieruzzi e di Benedetto Varchi e su cui, come è noto, Castelvetro basò il suo commento alle *Prose*» (Motolese 2001, pp. 509 s.). «Castelvetro dovette lavorare sull'esemplare in questione tra il 1549 e il 1559» (Motolese 2001, pp. 512 s.).

218 Burke 1987.

219 Cfr. Sertoli, *Presentazione* in Burke 1987, pp. 21-33, partic. p, 27; Donadi 2000b, pp. 87-89.

220 Assunto 1984, pp. 13-60 (*Dialettica* [*negativa*] *del giardino illuminista*); Monk 1991, pp. 247-281; Bodei 2008, *Parte seconda: i luoghi del sublime*, pp. 75-141.

221 Burke 1987, Parte III, 14 (*La levigatezza*), p. 130.

222 Burke 1987, Parte III, 18 (*Ricapitolazione*), p. 133.

223 Che Burke abbia letto Longino, è cosa ovvia; se abbia letto il *CV*, o rielaborato idee circolanti, è questione da definire. È probabile, a mio parere, che si sia servito proprio dell'edizione Sylburg 1686. Comunque, «il *Perì hupsous* serve solo a far coagulare una situazione, a fornire un concetto e un termine atti a definire un'esperienza sentita come eterogenea a quella del bello classico» (Sertoli, *Presentazione* in Burke 1987, p. 18). In quello stesso luogo, il Sertoli evidenzia il contributo dato da Addison alla costruzione di questa nuova sensibilità, nei suoi *Pleasures of the Imagination*, pubblicati nei nn. 411-21 dello *Spectator* del 1712. Non è sostenibile l'ipotesi formulata da Morpurgo-Tagliabue che Burke leggesse Longino attraverso Demetrio (cfr. Morpurgo-Tagliabue 1980, pp. 177-205; Morpurgo-Tagliabue, *Introduzione*, in Kant 1989, pp. 22-27).

224 Assunto 1984, p. 103.

225 Per Kant il sublime nasce dalla coscienza dell'incommensurabile sproporzione tra l'uomo e le forze dell'universo, «ma la coscienza della sua iniziale inferiorità viene superata dalla sua capacità di trascendere la natura, in quanto essere razionale» (Sertoli, *Presentazione* in Burke 1987, pp. 31-33). La sconfitta dell'uomo, contro lo strapotere delle forze naturali, «si traduce in una esaltazione dell'io, che nella sconfitta, apparente, si sublima. L'io, che nella riflessione di Burke tende a nullificarsi sotto i colpi di *thanatos*, in Kant si potenzia e si esalta sotto i colpi del destino» (Donadi 1994, pp. 224 s.; cfr. anche Bodei 2008, pp. 47-53).

226 Bodei 2008, p. 34.

227 Cfr. Bodei 2008, pp. 84-88.

228 Cfr. Pinna 2007.

229 Cfr. *supra*, p. 23 e n. 75.

230 Le redazioni del *CV* in nostro possesso risalgono all'epoca di Areta e di Fozio.

231 Cfr. Longo 1988, p. 41.

232 Vedi l'introduzione di Sergio Bettini a Riegl 1953, che interagisce con Diano 1952. Cfr. inoltre Wickhoff 1947, con la prefazione di Carlo Anti.

233 Cfr. *La poetica dei Feaci*, in Diano 1968, pp. 185-214; Diano 1956, Bettini 1956.

234 Donadi 2000, p. 78.

235 Trattasi di una citazione, riportata da Jean-Luc Moreau, di un articolo non facilmente rintracciabile del giovane Roland Barthes, allora al suo secondo ricovero al sanatorio di Saint-Hilaire-du Touvet – siamo nel 1944 – dal titolo *Réflexion sur le style de l' Étranger*, Moreau 2010, p. 207).

236 Per tutta questa parte, cfr. Aujac I 1978, pp. 31-34. Cfr. anche Schenkl 1880, Rabe 1893, Costil 1949.

237 Cfr. Aujac 1974, pp. 6-15.

238 Cfr. Parlati 2003, pp. 33-45.

239 Cfr. Aujac 1974, p. 1 n. 3, pp. 15-25; e ancora, Jacob 1910, Harlfinger-Reisch 1970.

240 Prima della caduta di alcuni fogli, precedevano nel codice il *CV*.

241 Nel 1427 Francesco Filelfo, che si trovava a Costantinopoli, usò P per copiare di sua mano il ms. *Laurentianus* 60. 18, contenente la *Poetica* di Aristotele, e per farsi copiare il ms. *Laurentianus* 60. 21, contenente la sola *Poetica* (cfr. Chiron 1993, p. CXIII). Francesco Filelfo, eletto segretario del balio di Costantinopoli, rimase in quella città fino al 1427, anno in cui partì per Venezia, col suo prezioso carico (cfr. *DBI*, s.v. *Francesco Filelfo*, vol. 49, pp. 613-624).

242 P fu ceduto insieme ad altri manoscritti da Giano Lascaris al cardinale Ridolfi, nipote di Lorenzo il Magnifico; alla sua morte, avvenuta improvvisamente nel 1550, il fratello Lorenzo,

suo erede, vendette la sua collezione a Pietro Strozzi, maresciallo di Francia, che, nella sua casa romana, aveva riunito numerose collezioni, non solo di manoscritti, ma anche d'armi e di oggetti d'arte. La biblioteca di Pietro Strozzi non partì per la Francia nello stesso 1550 (nel 1553 Caterina dei Medici sposava, quattrodicenne, Enrico II di Valois, e avrebbe portato quei codici, tra cui P, come parte della sua dote). Pietro Strozzi morì il 20 giugno 1558 all'assedio di Thionville, e Caterina de' Medici, già regina di Francia, scrisse insistenti lettere a Laudamia Sforza, vedova Strozzi, per convincerla a stabilirsi in Francia, e a portare con sé la biblioteca del marito. La qual cosa avvenne nel 1567, e in quel giro d'anni la biblioteca fu trasferita in Francia. I libri entrarono nella Bibliothèque Royale solo nel 1599 (Cfr. Baladié 1975, Parlati 2003, pp. 71 s.).

243 Contiene infatti nella prima parte, oltre il *CV*, *Gli antichi oratori*, il *Dinarco*, le *Vite dei sofisti* di Flavio Filostrato, cinque *exphraseis* di Callistrato: cfr. Aujac 1974, pp. 25-32.

244 Il ms. risale, per la Aujac, all'inizio dell'XI sec. (Aujac 1974, p.1). Usener e Radermacher lo collocano nel XII sec. (U.-R. I, p. 10).

245 Possediamo il *carnet*, una sorta di promemoria nel quale il Lascaris registrava i *desiderata* e gli acquisti fatti. Gli elenchi in questione, riportati dal ms. *Vaticanus* Gr. 1411, sono stati editi da Müller 1884; ma vedi anche De Nolhac 1886.

246 Chiron 1993, p. CXIII.

247 Cfr. Aujac 1974, p. 32. Della tradizione indiretta, vanno ricordati Ermogene, il suo commentatore Siriano, un 'retore anonimo' (secc. X-XI), il sofista Lacare, contemporaneo di Siriano (cfr. Aujac 1974, pp. 32-36, Aujac III 1981, pp. 46-48) e, infine, Michele Psello (Aujac 1975).

248 Si tenga presente che la mano che copia la *Poetica* e la *Retorica* appartiene al primo tipo di scrittura, il *CV* è opera di altro copista (Aujac 1974, pp. 15 s.). Discorso ulteriore meriterebbe la disposizione dei singoli trattati all'interno di P: cfr. Rabe 1912, pp. 337 ss.; Costil 1949, pp. 8-10; Harlfinger-Reinsch 1970 , pp. 29 s.; Aujac 1974, pp. 16 s.; Chiron 1993, pp. CXI s.

249 Cfr. Aujac 1974, pp. 2-5.

250 Cfr. Aujac 1974, pp. 39-44.

251 «D'altro canto la composizione, prendendo gli stessi nomi, fa apparire i concetti talora informi, poveri, dappoco, talora elevati, ricchi [καὶ ἁδρά: e vigorosi] e belli» (*CV* 4.12). Il termine ἁδρός vale *uber* in Gell. 6.14, ed è evidente glossa esplicativa di ὑψηλά, termine che precede di poco. Evidentemente il copista l'ha inserita un po' più lontano, rispetto al giusto termine di riferimento.

252 Per tutta questa parte, cfr. Aujac 1975, pp. 9-15, Aujac III, pp. 46-48.

253 *Rhetores Graeci* 1508. Ricordiamo che nel 1509 uscì il secondo volume, contenente i *Commentari* ai *Progymnasmata* di Aftonio, e i commentari ad Ermogene di Siriano, Sopatro, e Marcellino. Cfr. Renouard 1834, pp. 54 s.

254 Nel manoscritto, appartenente al cardinal Bessarione, si possono riconoscere tre copisti, Cosmas Ieromonaco, Giorgio Trivizia, e un terzo copista, non identificato. Cfr. Mioni 1976, pp. 292 s.

255 Cfr. Mioni 1968 pp. 72 s.; Mioni 1974, p. 293.

256 Cfr. Botfield 1861, pp. 275-77, e la relativa traduzione italiana in Orlandi 1975, pp. 268 s.; Pagliaroli 2004, pp. 242 s.

257 Cfr. Firmin-Didot 1875, pp. 314-16; Legrand 1885, I pp. 85-87.

258 Cfr. Geanakoplos 1967, pp. 272 s.; Sicherl 1992.

259 Cfr. Chiron 1993, p. CXVIII, e Parlati 2003, pp. 140-143.

260 Egli ideò e disegnò i caratteri fusi da Claude Garamond per la tipografia di Robert Estienne.

261 Nella vasta bibliografia, cfr. p. es. Legrand 1885, I pp. CLXXV- CLXXXVI.

262 L'Estienne non avrebbe potuto usare per la sua edizione P, che entrò a far parte della *Bibliothèque royale* solo nel 1599. Dei tre mss. esemplati dal Vergezio del *CV*, Nadia Parlati considera «altamente probabile» che l'Estienne si sia servito del *Paris.* Gr. 1797, in quanto contiene una omissione, registrata da U.-R., di ἄρχεται… ἡ πραγματεία, a conclusione del primo capitolo (*CV* 1.14), probabile espunzione dello stesso Vergezio, che forse la considerava una glossa (espunzione ripresa dalla Aujac). Nei *Pariss.* Grr. 1798 e 1799 il passo è riportato (cfr. Parlati 2003, pp. 143 s.).

263 Rhys Roberts 1901, p. 211.

264 U.-R. II, pref. di L. Radermacher, p. XIII.

265 «It has therefore seemed better to follow the practice of Roberts and of editors before Usener in giving somewhat greater weight to the P – than to the F – tradition, especially when the former is supported by M and V, since these may provide valuable links with other sources of equal status that are now lost» (Usher 1985, *Introduction, The text*, p. IX).

266 Aujac-Lebel 1981, p. 51.

267 Tommaseo 1827. Da notare come il trattato *Della collocazione delle parole*, tradotto dal Tommaseo, sia preceduto nell'ordine dal trattato *Del sublime*, nella versione di Anton Francesco Gori, a dimostrare la stretta vicinanza che già il Tommaseo rilevava tra i due testi; e ancora, dalle *Osservazioni dell'abate Batteux sull'opuscolo di Dionigi applicate alla lingua italiana*. La traduzione del Batteux servì di base a quella del Tommaseo.

Bibliografia

Salvo esigenze di maggiore chiarezza, gli autori greci sono citati secondo il *LSJ*, gli autori latini secondo il *TLL*; i titoli delle riviste di settore antichistico sono abbreviati secondo le sigle dell'*Année Philologique* (vd. Sigle).

I

EDIZIONI E TRADUZIONI DEL *CV*

Rhetores Graeci in hoc Volumine habentur hi: Aphthonii Sophistae Progymnasmata. Hermogenis ars Rhetorica. Aristotelis Rhetoricorum ad Theodecten libri tres. Eiusdem Rhetorice ad Alexandrum. Eiusdem ars Poetica. Sopatri Rhetoris quaestiones de comp[on]endis declamationibus in causis praecipue iudicialibus. Cyri Sophistae differentiae statuum. Dionysii Alicarnasei ars Rhetorica. Demetrii Phalerei de interpretatione. Alexandri Sophistae de figuris sensus & dictionis. Adnotationes innominati de figuris Rhetoricis. Menandri Rhetoris divisio causarum in genere demonstrativo. Aristeidis de civili oratione. Eiusdem de simplici oratione. Apsinis de arte Rhetorica praecepta, Minuciani de argumentis Venetiis, apud Aldum Manutium et Andream Torresanum, November 1508 [*Editio princeps*]. (*Rhetores Graeci* 1508).

Sylburg, F., *Διονυσίου … τὰ εὑρισκόμενα ἱστορικά τε και ῥητορικὰ συγγράμματα. Dionysii scripta quae extant, omnia et historica et rhetorica…emendata, cum Latina versione ad Graeci exemplaris fidem denuo collata … Addita fragmenta quaedam cum Glareani chronologi a… additae etiam notae … Opera et studio* F.S., I-II, *Gr. et Lat.*, Francfurti, apud heredes Andreae Wecheli, 1586 (Sylburg 1586).

Upton, J., *Διονυσίου Ἁλικαρνασσέως περι συνθέσεως ὀνομάτων. Dionysii… de structura orationis liber. Ex recensione* J. U., cum notis integris F. Sylburgii, his accesserunt S. Bircovii exempla Latina, Londini, Impensis S. Smith, B. Walford, & T. Newborough., 1702 [ristt. 1728, 1747] (Upton 1702).

Reiske, J.J., *Dionysii Halicarnassensis Opera omnia Graece et Latine. Cum annotationibus Henr. Stephani, Fr. Sylburgii, Franc. Porti, Isaaci Casauboni, Fulvii Ursini, Henr. Valesii, Io. Hudsoni ed.* J. J. R., I-VI, Lipsiae, in libraria Weidmannia, 1774-1777 [il *CV* nel vol. V] (Reiske 1774-1777).

Dionysii Halicarnassensis de Compositione verborum liber graece et latine: Cum priorum editorum suisque annotationibus edidit G.H. Schaefer, Lipsiae, Weidmann, 1808 (Schaefer 1808).

Goeller, F., *Dionysii Halicarnassensis De compositione verborum Liber. E copiis bibli. reg. Monacensis emendatius edidit* F.G., Jenae, sumptibus F. Frommanni, 1815 (Goeller 1815).

Tommaseo, N., *Opuscoli di Dionigi d'Alicarnasso*, Milano, Sonzogno, 1827 (Tommaseo 1827).

Hanow, F., *Dionysii Halicarnassensis De compositione verborum libri epitome: e germanicis exemplis edidit* F. H., Lipsiae, Teubner, 1868 (Hanow 1868).

Dionysii Halicarnasei quae extant, VI, edd. H. Usener et L. Radermacher, vol. I, Lipsiae, Teubner, 1899; vol. II, Lipsiae, Teubner, 1904 (Usener & Radermacher 1904 = U.-R.).

Rhys Roberts, W., *On Literay Composition* (edited with Introduction, Translation, Notes, Glossary, and Appendices), London, Macmillan and. Co., 1910 (Rhys Roberts 1910).

Aujac, G., Lebel, M., *Denys d'Halicarnasse, Opuscules rhétoriques* IlI, Paris, Les Belles Lettres, 1981 (Aujac & Lebel 1981).

Dionisio de Halicarnaso. La composición literaria. Traducción, notas e introducción de V. Becares Botas, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1983 (Becares Botas 1983).

Dionysius of Halicarnassus, *On Literary Composition*, in: *Critical Essays*, II, ed. S. Usher, Cambridge Mass./London, Loeb, 1985 (Usher 1985).

Galan Vioque, G., Marquez Guerrero, M.A., *Dionisio De Halicarnaso. Sobre la composición literaria; Sobre Dinarco; Primera carta a Ameo; Carta a Pompeyo Gemino; Segunda carta a Ameo*. Introducción, traducción y notas, Madrid, Gredos, 2001 (Galan Vioque & Marquez Guerrero 2001).

Tratados de crítica literaria. Dionisio de Halicarnaso. Introd., trad. y notas de J.P.O. Segura, Madrid, Gredos, 2005 (Segura 2005).

II
EDIZIONI E TRADUZIONI DI RIFERIMENTO DEGLI AUTORI CITATI

Alceo

Sappho et Alcaeus, *Fragmenta* ed. E.M. Voigt, Amsterdam, Athenaeum-Polak & van Gennep, 1971 (Voigt 1971).
Alceo, *Frammenti*, a cura di A. Porro, Firenze, Giunti, 1996 (Porro 1996).

Alcidamante

Alcidamante, *Orazioni e frammenti*, ed. G. Avezzù, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1982 (Avezzù 1982).

Alcmane

(ed. in *PMG*)
Alcman ed. C. Calame, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1983 (Calame 1983).

Anacreonte

(ed. in *PMG*)
Anacreon ed. B. Gentili, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1958 (Gentili 1958).

Analecta Alexandrina

Analecta Alexandrina sive Commentationes de Euphorione Chalcidensi, Rhiano Cretensi, Alexandro Aetolo, Parthenio Nicaeno ed. A. Meineke, Berolini, sumptibus Th. Chr. Fr. Enslini, 1843 (Meineke 1843).

Antifonte di Ramnunte

Antiphon, *Orationes et fragmenta*, post. F. Blass edidit T. Thalheim, Lipsae, Teubner, 1914 (Thalheim 1914).

Antimaco di Colofone

Matthews, V.J., *Antimachus of Colophon, Text and Commentary*, Leiden, Brill, 1996 (Matthews 1996).

Apollonio Discolo

(ed. in GG II)
Lallot, J., *Apollonius Dyscole, De la construction*, I: *introduction, texte et traduction*; II: *notes et index*, Paris, Vrin, 1997 (Lallot 1997).

Archiloco

Iambi et Elegi ante Alexandrum cantati, I-II, ed. M.L. West, Oxford, Clarendon Press, 1989² (West 1989).

Aristarco di Samotracia

Lehrs, K., *Aristarchs homerische Textkritik*, Leipzig, Hirzel, 1865² [rist. Hildesheim, Olms 1964] (Lehrs 1865).

Aristofane

Aristofane, *Le Nuvole*, a cura di F. Turato, Venezia, Marsilio, 1995 (Turato 1995).

Aristofane di Bisanzio

Aristophanis Byzantii fragmenta ed. W.J. Slater, Berlin/NewYork, de Gruyter, 1986 (Slater 1986).

Aristide Quintiliano

Aristidis Quintiliani de musica libri tres ed. R.P. Winnington-Ingram, Leipzig, Teubner, 1963 (Winnington-Ingram 1963).
Aristide Quintiliano, *Sulla Musica*, Versione e Note a cura di G. Moretti, Bari, Levante, 2010 (Moretti 2010).

Aristosseno

Aristosseno, *L'armonica*, a cura di R. Da Rios, Roma, Ist. Poligrafico dello Stato, 1954 (Da Rios 1954).
Aristoxenus, Elementa Rhythmica. The Fragment of Book II and the Additional Evidence for Aristoxenean Rhythmic Theory, Texts edited with introduction, translation, and commentary by L. Pearson, Oxford, Clarendon Press, 1990 (Pearson 1990).
Aristosseno, *Rhythmica*, trad. it. di G.B. Pighi, Bologna, Patron, 1959 (Pighi 1959).
Wehrli, F., *Die Schule von Aristoteles*, II, Basel-Stuttgart, Schwabe, 1967² (Wehrli 1967).

Aristotele

Aristotelis Categoriae et liber De Interpretatione ed. L. Minio-Paluello, Oxford, Clarendon Press, 1949 (Minio-Paluello 1949).
Aristotele, *Dell'interpretazione*, a cura di M. Zanatta, Milano, Rizzoli, 1992 (Zanatta 1992).
Aristotelis De arte poetica liber ed. R. Kassel, Oxford, Clarendon Press, 1965 (Kassel 1965).
Janko, R., *Aristotle* Poetics I *with The* Tractatus Coislinianus. *A Hypothetical Reconstruction of* Poetics II, *The Fragments of The* On Poets, translated with notes, Indianapolis/Cambridge, Hackett PC, 1987 (Janko 1987).

Aristotele, *Poetica*, trad. e intr. di G. Paduano, Roma/Bari, Laterza, 1998 (Paduano 1998).
Aristotelis Rhetorica ed. W.D. Ross, Oxford, Clarendon Press, 1959 (Ross 1959).
Aristotele, *Retorica*, intr. di F. Montanari, testo crit. trad. e nn. a cura di M. Dorati, Milano, Mondadori, 1996 (Dorati 1996).
Gigon, O., *Aristotelis Opera (ex recensione I. Bekkeri, ed. 2)*, III: *Librorum Deperditorum Fragmenta*, Berlin/New York, De Gruyter, 1987 (Gigon 1987).

Ateneo

Ateneo, *I Deipnosofisti. I dotti a banchetto*. Prima traduzione italiana commentata su progetto di L. Canfora, introduzione di C. Jacob, I–IV, trad. di R. Cherubina, L. Citelli, M.L. Gambato, E. Greselin, A. Marchiori, A. Rimedio, F. Salvagno, Roma, Salerno ed., 2001 (Ateneo 2001).

Bacchilide

Bacchylidis Carmina cum fragmentis post B. Snell ed. H. Maehler, München/Leipzig, Saur, 2003[11] (Snell & Maehler 2003).

Callimaco

Callimachus, I. *Fragmenta* ed. R. Pfeiffer, Oxford, Clarendon Press, 1949 (Pfeiffer 1949).

Catone

M. Catonis praeter librum de re rustica quae extant ed. H. Jordan, Lipsiae, Teubner, 1860 (Jordan 1860).

Cecilio di Calatte

Caecilii Calactini fragmenta collegit E. Ofenloch, Lipsiae, Teubner, 1907 [rist. Stuttgart, Teubner, 1967] (Ofenloch 1907).

Cicerone

Opere retoriche di M. Tullio Cicerone, I: *De Oratore, Brutus, Orator*, a cura di G. Norcio, Torino, UTET, 1976 [rist. 1992] (Norcio 1976).
Cicerone, *Dell'oratore*, introd. E. Narducci, trad. di M. Martina, M. Ogrin, I. Torzi, G. Cettuzzi, Milano, Rizzoli, 1995[3] (Martina 1995).
Cicerone, *Orator*, a cura di De Marchi, C., Stampini, F., Torino, Chiantore, 1920[2] (De Marchi & Stampini 1920).
Cicerone, *Opere retoriche: Bruto*, trad. di E. Malcovati; *L'Oratore*, trad. di G. Barone, *Appendice: La retorica a Gaio Erennio*, trad. di F. Cancelli, Milano, Mondadori, 2007 (Cicerone 2007).

Clearco

Wehrli F., *Die Schule von Aristoteles*, III, Basel-Stuttgart, Schwabe, 1969[2] (Wehrli 1969).

Cornificio

Cornifici Rhetorica ad Herennium. Introduzione, testo critico, commento a cura di G. Calboli, Bologna, Pàtron, 1993 (Calboli 1993).

Cratete di Mallo

Cratete di Mallo, *I frammenti*. Edizione, introduzione e note a cura di M. Broggiato, La Spezia, Agorà Edizioni, 2001 (Broggiato 2001).

Damone

vd. Lasserre, F., Introd. a *Plutarque, De la musique*: appendice al cap. VI: *Damon d'Athènes*: pp. 53-79 (Lasserre 1954).

Timpanaro Cardini, M., *Pitagorici. Testimonianze e frammenti*, fasc. 3: *Pitagorici anonimi e risonanze pitagoriche*, Firenze, La nuova Italia, 1973² (Timpanaro Cardini 1973).

Demetrio

Rhys Roberts, W., *Demetrius, On the Style* (contenente anche W. Hamilton Fyfe, Aristotle, *The Poetics*, Longinus, *On the Sublime*), Cambridge Mass., Loeb, 1965 (Rhys Roberts 1965).
Demetrio, *Dello stile* ed. G. Morpurgo Tagliabue, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1980 (Morpurgo Tagliabue 1980).
Démétrios, *Du Style*. Texte établi et traduit par P. Chiron, Paris, Les Belles Lettres, 1993 (Chiron 1993).
Demetrio, *Lo stile*, a cura di G. Lombardo, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1999 (Lombardo 1999).
Demetrio, *Sullo stile*. Introduzione di D. Schenkeveld, trad. e nn. di A. Ascani, Milano, Rizzoli, 2002 (Ascani 2002).
Demetrio, *Lo stile*. Introduzione, traduzione e commento di N. Marini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007 (Marini 2007).

Demostene

Demostene, *Per la corona-Contro Ctesifonte*. Trad. it. a cura di L. Bartolini Lucchi, Milano, Rizzoli, 1994 (Bartolini Lucchi 1994).

Diogene Laerzio

Diogene Laerzio, *Vite dei Filosofi*, a cura di M. Gigante, Roma/Bari, Laterza, 2004 (Gigante 2004).

Dionigi di Alicarnasso

Rhys Roberts, W., *Dionysius of Halicarnassus, The Three Literary Letters* (*Ep. ad Ammaeum* I, *Ep. ad Pompeium*, *Ep. ad Ammaeum* II), Cambridge, University Press, 1901 (Rhys Roberts 1901).
Pavano, G., *Dionisio d'Alicarnasso, Saggio su Tucidide*. Introduzione, testo, traduzione, commento, appendice e indici, Palermo, G. Priulla, 1958 (Pavano 1958).
Marenghi, G., *Dionisio di Alicarnasso, Dinarco*, Milano, 1971 (Marenghi 1971).
Aujac, G., *Denys d'Halicarnasse, Opuscules rhétoriques* I, Paris, Les Belles Lettres, 1978 (Aujac 1978).
Aujac, G., *Denys d'Halicarnasse, Opuscules rhétoriques* II, Paris, Les Belles Lettres, 1988 (Aujac 1988).
Aujac, G., *Denys d'Halicarnasse, Opuscules rhétoriques* IV, Paris, Les Belles Lettres, 1991 (Aujac 1991).
Aujac, G., *Denys d'Halicarnasse, Opuscules rhétoriques* V, Paris, Les Belles Lettres, 1992 (Aujac 1992).
Battisti, D. G., *Dionigi di Alicarnasso, Sull'Imitazione*. Edizione critica, traduzione e commento, Pisa/Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1997 (Battisti 1997).
Fornaro, S., *Dionisio di Alicarnasso. Epistola a Pompeo Gemino*. Introduzione e commento a cura di S. F., Stuttgart/Leipzig, Teubner, 1997 (Fornaro 1997).
Dionisio de Halicarnaso, *Tratados de crítica literaria: Sobre los oradores antiguos; Sobre Lisias; Sobre Isócrates; Sobre Iseo; Sobre Demóstenes; Sobre Tucídides; Sobre la imitación*, Introd., trad. y notas par J.P.O. Segura, Madrid, Gredos, 2005 (Segura 2005).
[Dionigi di Alicarnasso], *I discorsi figurati* 1. e 2. (*Ars Rhet.* 8. e 9. Us.-Rad.), Introduzione, traduzione e commento a cura di S. Dentice di Accadia, Quaderni di AION 14, Roma-Pisa 2010 (Dentice di Accadia 2010).

Dionisio Trace

(ed. in *GG* I)
Dionisio Trace e la tradizione grammaticale, Testo greco con traduzione italiana a fronte, introd. e comm. a cura di M. Callipo, Acireale-Roma, Bonanno, 2011 (Callipo 2011).

Efestione

Hephaestionis Enchiridion cum commentariis veteribus edidit M. Consbruch, Leipzig, Teubner, 1906 (Consbruch 1906).
Ophuijsen, van, J.M., *Hephaestion on Metre*. A Translation and Commentary, Leiden, Brill, 1987 (van Ophuijsen 1987).

Egesia di Magnesia

(ed. in *FGrHist*)

Epicuro

Epicuro, *Opere*, a cura di G. Arrighetti, Torino, Einaudi, 1973² (Arrighetti 1973).
Usener, H., *Epicurea*, Lipsiae, Teubner, 1887 [rist. Stuttgart, Teubner, 1966] (Usener 1887).
Epicurea. Testi di *Epicuro* e testimonianze epicuree nella raccolta di Hermann Usener, a cura di I. Ramelli, G. Reale, Milano, Bompiani, 2002 (Usener 2002).

Eracleodoro

Janko, R., *Philodemus* On Poems, *Book I*, ed. with Introduction, Translation, and Commentary, Oxford, Oxford University Press, 2000 (Janko 2000).

Ermogene di Tarso

Hermogenis Opera ed. H. Rabe, Leipzig, Teubner, 1913 (Rabe 1913).
Wooten, C.W., *Hermogenes' on types of style*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1987 (Wooten 1987).
Patillon, M., *Hermogène. L'art rhétorique*, Paris, L'Age d'Homme, 1997 (Patillon 1997).

Erodiano

(ed. in *GG* III)

Erodoto

Herodotus edidit H.B. Rosén, I-II, Leipzig, Teubner, 1987-1997 (Rosén 1987-1997).

Eronda

Groeneboom, P., *Les Mimiambes d'Hérodas*, I-IV aver notes critiques et commentaire explicatif, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1973 (Groeneboom 1973).

Euforione di Calcide

Groningen van, B.A., *Euphorion*, Amsterdam, Hakkert, 1977 (van Groningen 1977).

Euripide

Di Benedetto, V., *Euripidis Orestes*, Firenze, La Nuova. Italia, 1965 (Di Benedetto 1965).
Kovacs, D., *Euripides Helen, Phoenician Women, Orestes*, Harvard, Harvard University Press, 2002 (Kovacs 2002).
Kovacs, D., *Orestes*, in: Kovacs, D. *Euripidea Tertia*, Leiden, Brill, 2003 (Kovacs 2003).
Euripide, *Oreste*, introd., trad. e note di E. Medda, Milano, Rizzoli, 2001 (Medda 2001).

Filodemo

Janko, R., *Philodemus* On Poems, *Book I*, ed. with Introduction, Translation, and Commentary, Oxford, Oxford University Press, 2000 (Janko 2000).
Janko, R., *Philodemus* On Poems, *Books 3-4, with the Fragments of Aristotle* On Poets, Oxford/New York, Oxford University Press, 2010 (Janko 2010).

Philodemos über die Gedichte fünftes Buch. Griechischer Text mit Übersetzung und Erläuterungen von C.C. Jensen, Berlin, Weidmann,1923 (Jensen 1923).
Filodemo, *Il quinto libro della Poetica.* Edizione, traduzione e commento a cura di C. Mangoni, Napoli, Bibliópolis, 1993 (Mangoni 1993).

Filosseno di Citera

(ed. in *PMG*)

Frontone

M. Cornelii Frontonis Epistulae ed. M.P.J. van den Hout, Lipsiae, Teubner, 1988 (van den Hout 1998).

Gorgia

Gorgia, *Encomio di Elena*. Testo crit., intr., trad. e nn. a cura di F. Donadi, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1982 (Donadi 1982).
Gorgia, *Testimonianze e frammenti*, a cura di R. Ioli, Roma, Carocci Editore, 2013 (Ioli 2013).

Laso di Ermione

(ed. in *PMG*)
Privitera, G.A., *Laso di Ermione nella cultura ateniese e nella tradizione storiografica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965 [test. e framm.] (Privitera 1965).

Lisia

Carey, C., *Lysiae orationes cum fragmentis*, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 2007 (Carey 2007)
Marzi, M., *Orazioni e frammenti di Lisia*, Torino, Utet, 2006 (Marzi 2006).

[Longino]

'Longinus', *On the Sublime*, Ed. with Intr. and Comm. by D.A. Russell, Oxford, Clarendon Press, 1964 (Russel 1964).
Anonimo *Del sublime*, testo con apparato critico, traduzione e nn. di A. Rostagni, aggiornamento di L. Belloni, Milano, Nuovo Istituto Editoriale Italiano, 1982[2] [Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1947[1]] (Rostagni 1982).
Dionigi Longino, *Il Sublime*. Introduzione, trad. nn. di E. Matelli, presentazione di G. Reale, Milano 1988 (Reale 1998).
Pseudo-Longino, *Del Sublime*. Introduzione, trad., premessa al testo e nn. a cura di F. Donadi, Milano, Rizzoli, 2000[3] (Donadi 2000b).

Omero

Monro, D.B., Allen, Th.W., *Homeri Opera, Iliad*, I-II, Oxford, Clarendon Press, 1920[3] (Monro & Allen 1920)
Monro, D.B., Allen, Th.W., *Homeri Opera, Odyssey*, III-IV, Oxford, Clarendon Press, 1946-1953 (Monro & Allen 1946-1953).
Omero, *Iliade*, a cura di M.G. Ciani, E. Avezzù, Torino, Utet, 1998 (Ciani & Avezzù 1998).
Omero, *Odissea*, a cura di M.G. Ciani, comm. di E. Avezzù, Venezia, Marsilio, 2001[2] (Ciani & Avezzù 2001).

Pausimaco

Janko, R., *Philodemus* On Poems, *Book I*, ed. with Introduction, Translation, and Commentary, Oxford, Oxford University Press, 2000 (Janko 2000).

Petronio

Petronio Arbitro, *Satyricon*, intr. di L. Canali, trad. di U. Dèttore, premessa al testo di A. Schwizer Rindi, Milano, Rizzoli, 1981 (Dèttore 1981).

Pindaro

Pindari carmina cum fragmentis, II: *Fragmenta, indices* post B. Snell ed. H. Maehler, Leipzig, Teubner, 1989 (Snell & Maehler 1989).
Pindaro, *Le Pitiche* a cura di Gentili, B., Angeli Bernardini, P., Cingano, E., Giannini P., Milano, Mondadori, 2000 (Gentili 2000).
Lavecchia, S., *Pindari Dithyramborum Fragmenta*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2000 (Lavecchia 2000).

Platone

Platone, Simposio, intr. e note di D. Susanetti, trad. di C. Diano, Venezia, Marsilio, 1992 (Diano & Susanetti 1992).
Platone, Cratilo, trad. di E. Martini, note di C. Licciardi, pref. di G. Reale, Milano, Rizzoli, 1996 (Martini & Licciardi 1996).
Platone, *Tutte le opere*, vol. V: *Leggi, Epinomide, Lettere*, a cura di V. Maltese, con un saggio di F. Adorno, Roma, Newton & Compton, 1997 (Maltese 1997).

Plutarco

Plutarque, *De la musique*. Texte, traduction, commentaire, précédés d'une étude sur *L'éducation musicale dans la Grèce antique* par François Lasserre, Olten/Lausanne,Urs Graf, 1954 (Lasserre 1954).
Plutarco, *La musica*, trad. it. a cura di R. Ballerio, saggio introduttivo di G. Comotti, Milano, Rizzoli, 2000 (Ballerio 2000).
[Plutarchi], *De Homero*, ed. Kindstrand, Lipsiae, Teubner, 1990 (Kindstrand 1990).

Quintiliano

Quintiliano, *La formazione dell'oratore*, I (libri I-IV), trad. e nn. di S. Corsi, introd. di M. Winterbottom, Milano, Rizzoli, 1997 (Corsi 1997).
Quintiliano, *La formazione dell'oratore*, II (libri V-VIII), trad. e nn. di C.M. Calcante e S. Corsi, Milano, Rizzoli, 1997 (Calcante & Corsi 1997).
Quintiliano, *La formazione dell'oratore*, III (libri IX-XII), trad. e nn. di C.M. Calcante, Milano, Rizzoli, 1997 (Calcante 1997).

Rhetores Graeci

Rhetores Graeci, ex codicibus Florentinis, Mediolanensibus, Monacensibus, Neapolitanis, Prisiensibus, Romanis, Venetis, Taurinensibus et Vindobonensibus: Emendatiores et auctiores edidit. Suis aliorumque annotationibus instruxit indices locupletissimos adiecit Chr. Walz, I-IX, Tübingen/Stuttgart/Paris, sumptibus J.G. Cottae, 1832-1835 [rist. Osnabrück, O. Zeller, 1968] (Walz 1832-1835).
Rhetores Graeci ex recognitione Leonardi Spengel, I-III, Lipsiae, in aedibus Teubneri, 1853-1856 [rist. Frankfurt am Main, Minerva GmbH, 1966] (Spengel 1853-1856).

Saffo

Sappho et Alcaeus Fragmenta ed. E.-M. Voigt, Amsterdam, Athenaeum – Polak & van Gennep, 1971 (Voigt 1971).

Scolî a Dionisio Trace

Scholia in Dionysii Thracis artem grammaticam ed. A. Hilgard, Leipzig, Teubner, 1901 [= *GG* I 3] (Hilgard 1901).

Scolî ad Euripide

Scholia in Euripidem ed. E. Schwartz, vol. I: *Scholia in Hecubam Orestem Phoenissas*, Reimner, Berlin, 1887 [rist. Berlin, de Gruyter, 1966] (Schwartz 1887).

Scolî ad Omero

Erbse, H., *Scholia Graeca in Homeri Iliadem (Scholia vetera)*, voll. I-VII Berlin, de Gruyter, 1969-1988 (Erbse 1969-1988).
Dindorf, W., *Scholia Graeca in Homeri Odysseam*, Oxford, Clarendon Press, 1855 (Dindorf 1855).
Pontani F.M., *Scholia Graeca in Odysseam:* 1. *Scholia ad libros a-b*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007 (Pontani 2007).
Pontani F.M., *Scholia Graeca in Odysseam:* 2. *Scholia ad libros g-d*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2011 (Pontani 2011).

Scolî a Tucidide

Scholia in Thucydidem ed. K. Hude, Leipzig, Teubner, 1927 [rist. New York, Arno Press, 1973] (Hude 1927).

Simonide

(ed. in *PMG*)
Poltera, O., *Simonides lyricus: Testimonia und Fragmente*, Einleitung Kritische Ausgabe, Übersetzung und Kommentar, Basel, Schwabe Verlag, 2008 (Poltera 2008).

Socratici

Socratis et Socraticorum Reliquiae. Collegit, disposuit apparatibus notisque instruxit G. Giannantoni, 4 voll., Napoli, Bibliopolis, 1990 (Giannantoni 1990).

Sofisti

Untersteiner, M., *I Sofisti. Testimonianze e frammenti*, I-IV, Intr. Trad. e Comm. a cura di M.U., Firenze, La Nuova Italia, 1949 (Untersteiner 1949)
Untersteiner, M. *I Sofisti, Testimonianze e frammenti*, II: *Gorgia, Licofrone e Prodico*, Firenze, La Nuova Italia, 1961² (Untersteiner 1961).
Untersteiner, M., *I Sofisti. Testimonianze e frammenti*, a cura di M. U. con la collaborazione per Crizia di A. Battegazzore; introduzione di G. Reale; indici di V. Cicero, Milano, Bompiani, 2009 (Untersteiner 2009).

Sotade di Maronea

Collectanea Alexandrina ed. J.U. Powell, Oxford, Clarendon Press, 1925 (Powell 1925).

Stesicoro

Davies, M., *Poetarum Melicorum Graecorum Fragmenta*, I, Oxford, Clarendon Press, 1991 (Davies 1991).

Suida

Adler, A., *Suidae lexicon* ed. A. Adler, I-V, Leipzig, 1928-1938 (Adler 1928-1938).

Svetonio

C. Suetonius Tranquillus, *De Grammaticis et Rhetoribus*, ed. R.A. Kaster, Oxford, 1995 (Kaster 1995).
C. Svetonio Tranquillo, *Vite dei Cesari*, Intr. e premessa al testo di S. Laniotti, Trad. di F. Dessì, Milano, Rizzoli, 1982 (Dessì 1982).

Teofrasto

Fortenbaugh, W.W., et al. (edd.), *Theophrastus of Eresus. Sources for his Life, Writings, Thought, & Influence*, Leiden/New York/Köln, Brill, 1992 (Fortenbaugh 1992).
Fortenbaugh, W.W., *Theophrastus of Eresus. Sources for his Life, Writings, Thought, & Influence*. Commentary. 8: Sources on rhetoric and poetics (texts 666-713): Leiden/Boston, Brill, 2005 (Fortenbaugh 2005).

Terpandro

Terpander. Introduzione, testimonianze, testo critico, traduzione e commento di A. Gostoli, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1990 (Gostoli 1990).

Tirannione

Die Fragmente der Grammatiker Tyrannion und Diokles ed. W. Haas, Berlin/NewYork, de Gruyter, 1977 (Haas 1977).

Trifone

Tryphonis grammatici Alexandrini fragmenta collegit et disposuit Arthurus von Velsen … Berolini, in libraria F. Nicolai, 1853 [rist. Amsterdam, Hakkert, 1965] (Von Velsen 1853).

Tucidide

Thucydides Historiae ed. Jones, H. S., revised by J. E. Powell. I-II, Oxford, Oxford University Press, 1942^2 (Jones 1942).
Canfora, L., Cagnetta M., Corcella, A., *Tucidide. La guerra del Peloponneso*, Libri I-III e Libri IV-VIII, Roma-Bari, Laterza, 1986 (Canfora & Cagnetta & Corcella 1986).

Vitruvio

Rowland, I. D. & Noble Howe, Th., *Vitruvius, Ten Books on Architecture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999 (Rowland & Noble Howe 1999).
Vitruvio Pollione, *Architettura (dai libri I-VII)*, intr. di S. Maggi, testo critico, traduzione e commento di S. Ferri, Milano, Rizzoli, 2002 (Ferri 2002).

Zosimo

Zosimi *Vita Demosthenis*, in: *Demosthenes* ex rec. G. Dindorfi, Oxford, Clarendon Press, 1851, VIII, pp. 18-22 (Dindorf 1851).

Abbenes, J.G.J., Slings, S.R., Sluiter, I. (edd.), *Greek Literary Theory after Aristotle*, A Collection of Papers in Honour of D.M. Schenkeveld, Amsterdam, VU University Press, 1995 (Abbenes & Slings & Sluiter 1995).

Agostiniani, L., *Lingua, dialetti e alfabeti*, in: Settis S. (ed.), *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, 2 *Una storia greca*, I: *Formazione*, Torino, Einaudi, 1996 (Agostiniani 1996).

Agud, A., *Historia y teoria de los casos*, Madrid, Gredos, 1980 (Agud 1980).

Allen, J., *The Stoics on the Origin of Language and the Foundations of Etymology*, in: Frede D., Inwood B. (edd.), *Language and Learning. Philosophy of Language in the Hellenistic Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 14-35 (Allen 2005).

Ammon, G., *De Dionysii Halicarnassensis librorum rhetoricum fontibus*, Diss. Munchen, 1889 [rist. Montana, Kessinger, 2010] (Ammon 1889).

Anderson, G., *L'intellettuale e il primo impero romano*, in: Settis, S. (ed.), *I Greci. Storia, Cultura, Arte, Società*, Torino, Einaudi, 1998, 2/III, pp. 1123-46 (Anderson 1998).

Anderson, J.R.D., *Glossary of Greek Rhetorical Terms connected to Methods of Argumentation, Figures and Tropes from Anaximenes to Quintilian*, Leuven, Peeters, 2000 (Anderson 2000).

Andreatta, L., *Un universo ristretto: normalizzazione responsiva in lyricis*, in: "Atti Acc. Rov. Agiati", n. 257, ser. 8, vol. VII A, 2007, pp. 31-68 (Andreatta 2007).

Andreatta, L., «*[haud] integros accedere fontis*». *Testimonianze sparse sui carmi KATA SKESIN*, in: "Paideia", n. 63, 2008, pp. 29-63 (Andreatta 2008a).

Andreatta, L., *Metrica, 'sticometria', ecdotica*, in: "Lexis", n. 26, 2008, pp. 235-77 (Andreatta 2008b).

Ardizzoni, A., *ΠΟΙΗΜΑ. Ricerche sulla teoria del linguaggio nell'antichità*, Bari, Adriatica, 1953 (Ardizzoni 1953).

Arens, H., *Aristotle's Theory of Language and its Tradition: Selection, Translation and Commentary Texts from 500 to 1750*, Amsterdam, Benjamins P.C., 1984 (Arens 1984).

Arens, H., *Sprache und Denken bei Aristoteles*, in: Auroux 2000, pp. 367-75 (Arens 2000).

Ascani, A., *Il πεποιημένον (ὄνομα): le teorie antiche sul neologismo e sull'onomatopea*, in Calboli Montefusco, L. (ed), *Papers on Rhetoric* II, Bologna, Clueb, 1993, pp. 1-34 (Ascani 1993).

Asmis, E., *Crates on Poetic Criticism*, in: "Phoenix", n. 46/2, 1992, pp. 138-69 (Asmis 1992a).

Asmis, E., *Neoptolemus and the Classification of Poetry*, in: "CPh", n. 87, 1992, pp. 206-31 (Asmis 1992b).

Asmis, E., *Epicurean Poetics*, in: Obbink 1995, pp. 15-34 (Asmis 1995).

Assunto, R., *Il parterre e i ghiacciai: Tre saggi di estetica sul paesaggio del Settecento*, Palermo, Novecento, 1984 (Assunto 1984).

Augello, I., *Frammenti di critica letteraria, retorica e storiografica*. Introduzione traduzione e note di I. A., prefazione di E. Matelli, Roma, Aracne, 2006 (Augello 2006).

Aujac, G., *Recherches sur la tradition du Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων de Denys d'Halicarnasse*, in: "RHT", n. 4, 1974, pp. 1-44 (Aujac 1974).

Aujac, G., *Michel Psellos et Denys d'Halicarnasse, le traité 'Sur la composition des élements du langage'*, in: "REByz", n. 33, 1975, pp. 257-75 (Aujac 1975).

Auroux, S., Koerner, E.F.K., Niederehe H.-J., Versteegh K. (edd.), *History of the Language Sciences, Geschichte der Sprachwissenschaften, Histoire des sciences du langage*, I, Berlin/New York, De Gruyter, 2000 (Auroux 2000).

Avezzù Tenuta, E., Pleonasmós, pleonázein *nelle testimonianze dei retori greci*, in: "BIFG", n. 1, 1974, pp. 6-29 (Avezzù Tenuta 1974).

Ax, W., *Aristarch und die "Grammatik"*, in: "Glotta", n. 60, 1982, pp. 96-109 (Ax 1982).

Ax, W., *Quadripertita ratio: Bemerkungen zur Geschichte eines aktuellen Kategoriensystems* (Adiectio-Detractio-Transmutatio-Immutatio), in: Taylor 1987, pp. 17-40 (Ax 1987).

Ax, W., *Sprache als Gegenstand der alexandrinischen und pergamenischen Philologie*, in: Schmitter 1996, pp. 275-301 (Ax 1996).

Baladié, R., *Contribution à l'histoire de la collection Ridolfi: la date de son arrivée en France*, in: "Scriptorium", n. 29, 1975, pp. 76-83 (Baladié 1975).

Baratin, M., Desbordes F., *L'analyse linguistique dans l'antiquité classique*, I: *Les théories*, Paris, Klincksieck, 1981 (Baratin & Desbordes 1981).

Baratta, G., *Ritmo*, in: *Enciclopedia Einaudi*, vol. XII, Torino, Einaudi, 2000², pp. 85-209 (Baratta 2000).

Barker, A., *Greek Musical Writings*, I: *The Musician and his Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984 (Barker 1984).

Barker, A., *Greek Musical Writings*, II: *Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989 (Barker 1989).

Barney, R., *Names and Nature in Plato's* 'Cratylus', New York/London, Routledge, 2001 (Barney 2001).

Barthes, R., *Elementi di semiologia*, trad. it. a cura di Marrone, G., Torino, Einaudi, 1966 [ed. or. Paris, Éditions du Seuil, 1964] (Barthes 1966).

Barthes, R., *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions du Sevil, 1973 (Barthes 1973).

Barthes, R., *L'ancienne rhétorique*, in: "Communications", n. 16, 1970, pp. 172-237 (Barthes 1970); trad. it. di P. Fabbri, Milano, Bompiani, 1979² (Barthes 1979).

Barwick, K., *Probleme der Stoischen Sprachlehre und Rhetorik*, Berlin, Akademie, 1957 (Barwick 1957).

Basset, L., *Aristote et la syntaxe*, in: Swiggers & Wouters 2003, pp. 43-60 (Basset 2003).

Batchelor, D., *Cromofobia. Storia della paura del colore*, trad. it. di M. Sampaolo, Milano, Paravia, Bruno Mondadori Editore, 2001 [London, Reaktion Books, 2000] (Batchelor 2001).

Battezzato, L., Enjambement, *iati e stile di recitazione nella tragedia greca*, in: "SemRom", 4/1, 2001, pp. 1-38 (Battezzato 2001).

Baudat, E., *Étude sur Denys D'Halicarnasse et la Traité de la Disposition des Mots*, Paris, Vieweg, 1879 [rist. in BiblioBazaar, Charleston, South Carolina, 2010] (Baudat 1879).

Baumbach, M., *Tryphon* (3) in: "*Der Neue Pauly*", 12.1, 2002, pp. 885-86 (Baumbach 2002a).

Baumbach, M., *Tyrannion* (1-2), in: "*Der Neue Pauly*", 12.1, 2002, p. 947 (Baumbach 2002b).

Bembo, P., *Prose e Rime*: vd. Dionisotti 1966.

Benjamin, W., *L'opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. Torino, Einaudi, 1995 [ed. or. *Das Kunstwerk im Zeitalter seinen technischen Reproduzierbarkeit*, in: *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955] (Benjamin 1995).

Benveniste, E., *La nozione di 'ritmo' nella sua espressione linguistica*, in: Benveniste, E., *Problemi di linguistica generale*, trad. it., Milano, Il Saggiatore, 1990[3] [ed. or. Paris, Gallimard, 1966], pp. 390-400 (Benveniste 1990).

Berardi, F., *La teoria dello stile in Dionigi di Alicarnasso: il caso dell'enargeia*, in: Chiron & Lévy 2010, pp. 179-200 (Berardi 2010).

Bettini, S., *Saggio di critica alla 'viennese' di una città come opera d'arte (Venezia)*, in: Gsodam G. (ed.), *Festschrift W. Sas-Zaloziecky, Zum 60. Geburtstag*, Graz, Akademische Druk- u. Verlagsanstalt, 1956, pp. 10-20 (Bettini 1956).

Bianchi Bandinelli, R., *Roma. L'arte nel centro del potere*, Milano, Rizzoli, 1976 [ma si cita dall'ed. illustrata, Milano, Rizzoli, 2005] (Bianchi Bandinelli 2005) .

Blank, D.L., *The Organization of Grammar in Ancient Greece*, in: Auroux 2000, pp. 400-17 (Blank 2000).

Blass, F., *De Dionysii Halicarnassensis scriptis rhetoricis*, Diss. Bonn, 1863 (Blass 1863).

Blass, F., *Die Rhythmen der klassischen Kunstprosa: Isokrates-Demosthenes-Platon*, Leipzig, Teubner, 1901 (Blass 1901).

Bodei, R., *Le forme del bello*, Bologna, Il Mulino, 1995 (Bodei 1995).

Bodei, R., *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Milano, Bompiani, 2008 (Bodei 2008).

Bonner, S.F., *Dionysius of Halicarnassus and the Peripatetic Mean of Style*, in "CPh", n. 33, 1938, pp. 257-66 (Bonner 1938).

Bonner, S.F., *The Literary Treatises of Dionysius of Halicarnassus. A Study in the Development of Critical Method*, Cambridge, Cambridge University Press, 1939 (rist. anast. Amsterdam, 1969) (Bonner 1939).

Bordignon G., Calandra di Roccolino G. (edd.), *Ara Pacis. Le fonti, i significati e la fortuna*, in occasione della lezione e degli incontri con Eugenio La Rocca e Henner von Hesberg, 6 e 7 febbraio 2007, Venezia, IUAV, 2007 (*Ara Pacis* 2007).

Botfield, B., *Praefationes et epistolae editionibus principibus auctorum veterum praepositae*, Cambridge, E Prelo Academico, 1861 (Botfield 1861).

Bottai, F., *Aspetti della tecnica espositiva di Dionigi di Alicarnasso nel* De oratoribus antiquis, in "Prometheus", n. 25, 1999, pp. 45-60 (Bottai 1999a).

Bottai, F., *Aspetti della tecnica espositiva di Dionigi di Alicarnasso nel* De oratoribus antiquis II, in: "Prometheus", n. 25, 1999, pp. 132-50 (Bottai 1999b).

Bottin, L. *Platone censore di Omero*, in: "BIFG", n. 2, 1975, pp. 60-79 (Bottin 1975).

Bottin, L., *Metafrasi*, in: "BIFG", n. 4, 1977-1978, pp. 109-34 (Bottin 1978).

Bottin, L., *Ermeneutica e oralità: studi di lingua poetica greca*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1983 (Bottin 1983).

Bowie, E.L., *The importance of sophists*, in: "YCS", n. 27, 1982, pp. 29-59 (Bowie 1982).

Bowersock, G.W., *Augustus and the Greek World*, Oxford, Clarendon Press, 1965 (Bowersock 1965).

Bowersock, G.W., *Greek Sophists in the Roman Empire*, Oxford, Clarendon Press, 1969 (Bowersock 1969).

Bowersock, G.W., *Historical Problems in Late Republican and Augustan Classicism*, in: Flashar 1979, pp. 57-78 (Bowersock 1979).

Brandstaetter, C., *De notionum* politikos *et* sophistes *usu rhetorico*, in: "Leipziger Studien", n. 15, 1894, pp. 129-274 (Brandstaetter 1894).

Breitenbach, H.P., *The* De Compositione verborum *of Dionysius of Halicarnassus Considered with Reference to the* Rhetoric *of Aristotle*, in: "CPh", n. 6, 1911, pp. 163-79 (Breitenbach 1911).

Broccia, G., *Enchiridion. Per la storia di una denominazione libraria*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1979 (Broccia 1979).

Buranelli, F. (ed.), *I colori del bianco, policromia nella scultura antica*, Roma, De Luca Editori d'arte, 2004 (*I colori del bianco* 2004).

Burke, E., *Inchiesta sul Bello e sul Sublime*, a cura di Sertoli, G. e Miglietta, G., Palermo, Aesthetica, 1987² [ed. or. London, Routledge & Kegan, 1757] (Burke 1987).

Burzacchini, G., *Saffo Frr. 1, 2, 58 V. Tra documentazione papiracea e tradizione indiretta*, in: Bastianini G., Casanova A. (edd.), *I papiri di Saffo e di Alceo*. "Atti del Convegno Internazionale di Studi Firenze, 8-9 giugno 2006", Firenze, Ist. Papirologico G. Vitelli, 2007, pp. 83-114 (Burzacchini 2007).

Buzzati, D., *Romanzi e racconti*, a cura di Gramigna, G., Milano, Mondadori, 1975 (Buzzati 1975).

Calame, C. *Rhythme, voix et mémoire de l'écriture en Grèce classique*, in: Pretagostini 1993, pp. 785-99 (= "Rhuthmos", n. 11, janvier 2011, http://rhuthmos.eu/spip.php?article254 (Calame 1993 = 2011).

Calboli, G., *Nota di aggiornamento*, in: Norden 1986, pp. 969-1185 (Calboli 1986).

Calboli, G., *Asianesimo e Atticismo. Retorica, letteratura e linguistica*, in: Pennacini A., *Sudi di retorica oggi in Italia*, Bologna, Pitagora, 1987, pp. 31-53 (Calboli 1987a).

Calboli, G., *Asiani (oratori)*, in: Della Corte, F. (ed.), *Dizionario degli scrittori greci e latini* I, Milano, Marzorati, 1987, pp. 215-31 (Calboli 1987b).

Calboli, G., *Bedeutung*, in: Ueding G. (ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* (HWRh), Bd. I, Tübingen, Max Niemeyer, 1992, coll. 1372-99 (Calboli 1992).

Calboli, G., *From Aristotelian λέξις to* 'elocutio', in: 'Rhetorica', n. 16, 1998, pp. 47-80 (Calboli 1998).

Calboli Montefusco, L., *L'*austera suavitas *de l'orateur, Cic. De or.* 3,103, in: Chiron-Lévy 2010, pp. 113-30 (Calboli Montefusco 2010).

Calcante, M.C., *Genera dicendi e retorica del Sublime*, Roma, Ist. Editoriali e Poligrafici, 2000 (Calcante 2000).

Calcante, M.C. *Il* De elocutione *di Demetrio e il* De Demosthene *di Dionigi di Alicarnasso*, in: "RIL", n. 138, 2004, pp. 99-124 (Calcante 2004).

Calcante, M.C., *Eufonia e onomatopea. Interpretazioni dell'iconismo nell'antichità classica*, Como, Edizioni New Press, 2005 (Calcante 2005).

Calcante, M.C., *Architettura e iconismo : retorica dei* genera dicendi *e teoria degli ordini architettonici in Vitruvio*, in: "CEA" [rivista in rete], n. 48, 2011, messa in rete 28/5/2011, URL : http://etudesanciennes.revues.org/317 (Calcante 2011).

Calvani Mariotti, G., *Le citazioni omeriche di Dionigi di Alicarnasso nel* De compositione verborum, in "Athenaeum", n. 78, 1990, pp. 85-95 (Calvani Mariotti 1990).

Calvani Mariotti, G., *Le citazioni nel* De compositione verborum *e la tradizione scoliografica*, in: "SCO", n. 45, 1995, pp. 163-90 (Calvani Mariotti 1995).

Cambiano, G., *Platone e le tecniche*, Roma/Bari, Laterza, 1991² (Cambiano 1991).

Canfora, L., *Discorso scritto / discorso reale in Demostene*, in Detienne, M. (ed.), *Sapere e Scrittura in Grecia*, Roma/Bari, Laterza, 1997, pp. 109-17 (Canfora 1997).

Canfora, L., *La biblioteca scomparsa*, Palermo, Sellerio, 2000 (Canfora 2000).

Canfora, L, Corcella, A., *La letteratura politica e la storiografia*, in: Cambiano, G., L. Canfora, L., Lanza, D. (edd.), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. I, tomo I: *La polis*, Roma, Salerno Editrice, 1992, pp. 433-71 (Canfora & Corcella 1992).

Cantilena, M. Enjambement *e poesia esametrica orale: una verifica*, Ferrara, Giornale filologico ferrarese, 1980 (Cantilena 1980).

Carapezza, P.E., *Poetiche della musica nell'antichità e nel rinascimento*, in "Avidi lumi", n. 1, 1977, pp. 20-24 (Carapezza 1977).

Carapezza, P.E., *Nella* Scienza armonica *di Aristosseno la fonte della poetica del Bembo?* in: Zoppelli, L. (ed.), *Le origini del madrigale*: "Atti dell'incontro di studio (Asolo, 23 maggio 1987)", Asolo, Tipografia asolana, 1990, pp. 33-42, 103-127 (Carapezza 1990).

Carboni, M., *L'estetica dell'ornamento*, Palermo, Aesthetica, 1966 (Carboni 1966).

Ceccarelli, P., *La pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata*, Pisa/Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1998 (Ceccarelli 1998).

Celentano, M.S. (ed.), *Ars – Techne. Il manuale tecnico nelle civiltà greca e romana*, Chieti, Edizioni dell'Orso, 2003 (Celentano 2003).

Ceriani, G., *Il senso del ritmo*, Roma, Meltemi, 2003 (Ceriani 2003).

Cerboni Baiardi, G., Lomiento, L., Perusino, F., *Enjambement. Teorie e tecniche dagli antichi al Novecento*, Pisa, ETS, 2008 (Cerboni Baiardi & Lomiento & Perusino 2008).

Cerri, G. *Il passaggio dalla cultura orale alla cultura di comunicazione scritta nell'età di Platone*, in: "QUCC", n. 8, 1969, pp. 119-33 (Cerri 1969).

Chiron, P., *Un rhéteur méconnu: Démétrios (Ps.-Démétrios de Phalère). Essai sur les mutations de la Théorie du style à l'époque hellenistique, par* P.C., préface de M. Patillon, Paris, Vrin, 2001 (Chiron 2001).

Chiron, P., Lévy, C. (edd.), *Les noms du style: dans l'antiquité gréco-latine*, Louvain/Walpole, MA, Peeters, 2010 (Chiron & Levy 2010).

Classen, C.J., *Rhetorik und Literaturkritik*, in: Montanari F. (ed.), *La philologie grecque à l'époque hellénistique et romaine* (Entretiens Fondation Hardt 40), Vandoeuvres-Genève, 1994, pp. 307-60 (Classen 1994).

Classen, C.J., *Rhetoric and Literary Criticism. Their Nature and their Functions in Antiquity*, in: "Mnemosyne", n. 48, 1995, pp. 513-35 (Classen 1995).

Clavaud, R., *Le* Ménexène *de Platon et la rhétorique de sons temps*, Paris, Belles Lettres, 1980 (Clavaud 1980).

Cohn, L., *Aristophanes aus Byzanz*, in: *RE* II, 1897, coll. 994-1005 (Cohn 1897).

Comotti, G., *I problemi dei valori ritmici nell'interpretazione dei testi musicali della Grecia antica*, in Gentili-Pretagostini 1988, pp. 17-25 (Comotti 1988).

Comotti, G., *Melodia e accento di parola nelle testimonianze degli antichi e nei testi con notazioni musicali*, in: "QUCC", n. 32 (61), 1989, pp. 91-108 (Comotti 1989).

Comotti, G., *La musica nella cultura greca e romana*, Torino, Einaudi, 1991[2] (Comotti 1991).

Costil, P., *Observations sur les analyses rythmiques de Denys d'Halicarnasse*, (Communication), in: "REG", n. 52, 1939, p. XIV (Costil 1939).

Costil, P., *Recherches sur la tradition manuscrite des Opera Rhetorica de Denys d'Halicarnasse*, Diss. Paris, 1949 (Costil 1949a).

Costil, P., *L'esthétique littéraire de Denys d'Halicarnasse*, Diss. Paris, 1949 (Costil 1949b).

Crawford, M.H., *Greek Intellectuals and the Roman Aristocracy in the First Century B.C.*, in: Garnsey P.D.A., Whittaker C.R. (edd.), *Imperialism in the Ancient World*, Cambridge/London/New York/Melbourne, Cambridge University Press, 1978, pp. 193-207 (Crawford 1978).

Croce, B., *Aesthetica in nuce*, Bari, Laterza, 1962 [1929[1]] (Croce 1962).

Dale, A.M., *The Lyric Metres of Greek Drama*, Cambridge, Cambridge Unversity Press, 1968[2] (Dale 1968).

Damon, C., *Aesthetic response and technical analysis in the rhetorical writings of Dionysius of Halicarnassus*, in: "MH", n. 48, 1991, pp. 33-58 (Damon 1991).

Danzi, M., *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Genève, Droz, 2005 (Danzi 2005).

Degani E., Burzacchini G., *Lirici greci*, Bologna, Patron, 2005[2], pp. 123-90 (Degani & Burzacchini 2005).

Delcourt A., *Lecture des antiquités romaines de Denys d'Halicarnasse. Un historien entre deux mondes*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2005 (Delcourt 2005).

Della Casa, A., *La grammatica*, in: Della Corte F. (ed.), *Introduzione allo studio della cultura classica*, II, Milano, Marzorati, 1973, pp. 23-69 (Della Casa 1973).

De Martino, F., Vox, O., *Lirica greca*, voll. 3, Bari, Levante Editori, 1996 (De Martino & Vox 1996).

Denniston, J.D., *Greek Prose Style*, Oxford, Clarendon Press, 1952 (Denniston 1952).

De Nolhac, P., *Inventaire des manuscrits grecs de Jean Lascaris*, in: Mélanges d'archeologie et d'histoire", n. 6, 1886, pp. 251-74 (De Nolhac 1886).

Dentice di Accadia Ammone, S., *Omero e l'origine della teoria degli stili*, in: "Nova Tellus", n. 27/2, 2009, pp. 107-21 (Dentice di Accadia 2009).

Dentice di Accadia Ammone, S., *Omero e i suoi oratori: Tecniche di persuasione nell'Iliade*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2012 (Dentice di Accadia 2012).

Desideri, P., *Dione di Prusa, Un intellettuale greco nell'impero romano*, Messina/Firenze, G. D'Anna, 1978 (Desideri 1978).

Devine, M., Stephens, L.D., *Dionysius of Halicarnassus*, De compositione verborum XI: *reconstructing the Phonetics of the Greek Accent*, in: "TAPhA", n. 121, 1991, pp. 229-89 (Devine & Stephens 1991).

Diano, C., *Forma ed evento. Principi per una interpretazione del mondo greco*, Venezia, Marsilio, 1993 [Vicenza, Neri Pozza, 1952[1]] (Diano 1952).

Diano, C., *Linee per una fenomenologia dell'arte*, Venezia, Neri Pozza, 1956 (Diano 1956).

Diano, C., *Saggezza e Poetiche degli antichi*, Vicenza, Neri Pozza, 1968 (Diano 1968).

Di Benedetto, V., *Responsione strofica e distribuzione delle battute in Euripide*, in: "Hermes", n. 89, 1961, pp. 298-321 (Di Benedetto 1961).

Di Benedetto, V., *At the Origins of Greek Grammar*, in: "Glotta", n. 68, 1990, pp. 19-39 (Di Benedetto 1990).

Di Benedetto, V., *Dionysius Thrax and the Tekhne Grammatiké*, in: Auroux 2000, pp. 394-400 (Di Benedetto 2000).

Diderot, D., *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers...*, trad. it. a cura di Pons A., Milano, Feltrinelli, 1966 [ed. or. Paris, Briasson, 1751] (Diderot 1966).

Diggle, J., *Orestes*, in: *Euripidea: Collected Essays*, Oxford, Clarendon Press, 1994, pp. 362-399 (Diggle 1994).

Dihle, A., *Der Beginn des Attizismus*, in: "A&A", n. 23, 1977, pp. 162-77 (Dihle 1977).

Dik, H. *Word Order in Ancient Greek. A Pragmatic Account of Word Order Variation in Herodotus*, Amsterdam, Gieben, 1995 (Dik 1995).

Dionisotti, C., *Prose e Rime di Pietro Bembo*, a cura di C. D., Torino, UTET, 1966[2] (Dionisotti 1966).

Donadi, F., *Un commento inedito del Castelvetro: 'In tertium rhetorices Aristotelis'*, in: "Lettere italiane", n. 22, 1970, pp. 554-81 (Donadi 1970).

Donadi, F., *In margine alla follia di Oreste*, in: "BIFG", n. 1, 1974, pp. 111–27 (Donadi 1974).

Donadi, F., *Esplorazioni alla tradizione manoscritta dell'*Encomio di Elena *gorgiano*, in: "BIFG", n. 2, 1975, pp.170-84 (Donadi 1975a).

Donadi, F., *La retorica della follia: la mania di Oreste*, in: Baehr R., Barilli, R., Folena G. (edd.), *Attualità della retorica*, Atti del I Convegno Italo-Tedesco (Bressanone, 1973), Padova, Liviana, 1975, pp. 115-28 (Donadi 1975b).

Donadi, F., *Pietro Bembo, Gorgiae Leontini in Helenam laudatio*, testo critico traduzione e note a cura di F.D., Roma, L'Erma di Bretschneider, 1983 (Donadi 1983).

Donadi, F., *Il bello e il piacere (Osservazioni sul* De compositione verborum *di Dionigi d'Alicarnasso)*, in: "SIFC", III serie, n. 3, 1986, pp. 42-63 (Donadi 1986).

Donadi, F., *Il Bembo 'baro'*, in: "Atti e Mem. dell'Acc. Pat. di SS.LL.AA.", n. 102, 1989-90, pars III, pp. 51-73 (Donadi 1990) .

Donadi, F., *Lo Pseudo-Longino*, in: Cambiano, G., Canfora, L., Lanza, D. (edd.), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. I, tomo III: *I Greci a Roma*, pp. 221-32, Roma, Salerno Editrice, 1994 (Donadi 1994).

Donadi, F., *Lettura del* De compositione verborum *di Dionigi d'Alicarnasso*, Padova, Imprimitur, 2000 (Donadi 2000).

Donadi, F., *Il caso Egesia: sulla possibilità e convenienza di una nuova edizione del* De compositione verborum *di Dionigi d'Alicarnasso*, in: Arrighetti G. (ed.), *Letteratura e riflessione sulla letteratura nella cultura classica: tradizione, erudizione, critica letteraria, filologia e riflessione filosofica nella produzione letteraria antica*: Atti del convegno, Pisa 7-9 giugno 1999, Pisa, Giardini, 2000, pp. 327-43 (Donadi 2000c).

Donadi, F., *Dionigi, Gorgia e il kairós*, in: "Institutio", n. 2, 2000, pp. 201-15 (Donadi 2000d).

Donadi, F., *Da Dionigi a Longino*, in: "Aevum(ant)", n.s. 3, 2003 (ma leggi 2007), pp. 157-70 (Donadi 2007).

Donadi, F., *La catarsi spiegata ai giovinetti*, in: "Institutio", n. 3, 2007 (ma leggi 2009), pp. 109-130 (Donadi 2009).

Dover, K.J., *Greek Word Order*, Cambridge, Cambridge University Press, 1960 (Dover 1960).

Dover, K.J., *The Evolution of Greek Prose Style*, Oxford, Oxford University Press, 1997 (Dover 1997).

Edmunds L., *Thucydides in the Act of Writing*, in: Pretagostini R. (ed.), *Tradizione e innovazione nella cultura greca da Omero all'età ellenistica: Scritti in onore di Bruno Gentili*, Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, 1993, 2. pp. 831-52. (Edmunds 1993).

Egger, M., *Denys d'Halicarnasse*, Paris, Picard, 1902 (Egger 1902).

Erbse, H., *Zur normativen Grammatik der Alexandriner*, in: "Glotta", n. 58, 1980, pp. 236-58 (Erbse 1980).

Ernst, U., *Ordo*, in: Ueding G. (ed.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 6, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2003, coll. 416-423 (Ernst 2003).

Ernesti, J.C.G., *Lexicon Technologiae Graecorum Rhetoricae*, Lipsiae, 1795 [rist. Hildesheim, Olms, 1983] (Ernesti 1795).

Firmin-Didot, A., *Alde Manuce et l'Héllenisme à Venise*, Paris, A. Firmin-Didot, 1875 (Firmin-Didot 1875).

Flashar, H. (ed.), *Le classicisme à Rome aux Iers siècles avant et après J-C.* (Entretiens Fondation Hardt, 25), Vandoeuvres-Genève, 1979 (Flashar 1979).

Flashar, H., *Die klassizistische Theorie der Mimesis*, in: Flashar 1979, pp. 79-111 (Flashar 1979a).

Fleming, T.J., *The origin of Period*, in: "QUCC", n. 82 (111), 2006, pp. 95-102 (Fleming 2006).

Fornaro, S., *Dionysios von Halikarnass*, in: "*Der Neue Pauly*", 3, 1997, pp. 635-638 (Fornaro 1997b).

Fornaro, S., *«Patina d'antico». Da Dionisio d'Alicarnasso a Winckelman*, in: "Sandalion", nn. 21-22, 1998-99, pp. 35-45 (Fornaro 1999).

Fortenbaugh, W.W., Mirhady D.C. (edd.), *Peripatetic Rhetoric after Aristotle*, New Brunswick, London, Transaction Publishers, 1994 (Fortenbaugh & Mirhady 1994).

Fox, M., *History and Rhetoric in Dionysius of Halicarnassus*, in: "JRS", n. 83, 1993, pp. 31-47 (Fox 1993).

Frede, M., *Principles of Stoic Grammar*, in: Frede, M., *Essays in Ancient Philosophy*, Oxford, Oxford University Press, 1987, 301-37 (Frede 1987a).

Frede, M., *The Origins of Traditional Grammar*, in: Frede, M., *Essays in Ancient Philosophy*, Oxford, Oxford University Press, 1987, pp. 338-59 (Frede 1987b).

Fuhr, K., *Der Text des Isokrates bei Dionys von Halikarnass*: in "RhM" N.F. 33, 1878, pp. 325-63 (Fuhr 1878).

Geanakoplos, D. J., *Bisanzio e il Rinascimento, Umanisti greci a Venezia e la diffusione del greco in Occidente (1400-1535)*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967 [ed. or. Harvard, 1962] (Geanakoplos 1967).

Geigenmueller, P., *Quaestiones Dionysianae de vocabulis artis criticae*, Lipsiae, Bornensis, 1908 (Geigenmueller 1908).

Gelzer, T., *Klassizismus, Attizismus und Asianismus*, in: Flashar 1979, pp. 1-55 (Gelzer 1979).

Gentili, B., *Metrica greca arcaica*, Messina/Firenze, D'Anna, 1950 (Gentili 1950).

Gentili, B., *Metro e ritmo nella dottrina degli antichi e nella prassi della performance*, in: Gentili, B., Pretagostini R., *La musica in Grecia*, Roma/Bari, Laterza, 1988, pp. 5-16 (Gentili 1988).

Gentili, B., *Il* De compositione verborum *di Dionigi di Alicarnasso: parola, metro e ritmo nella communicazione letteraria*, in: "QUCC", n. 36 (65), 1990, pp. 7-21 (Gentili 1990a).

Gentili, B., *Parola, metro e ritmo nel* De compositione verborum *di Dionigi di Alicarnasso (anapesti ciclici e dattili con lunga irrazionale)*, in: Danese, R. M., Gori, F., Questa, C. (edd.), *Metrica classica e linguistica*: Atti del colloquio Urbino 3-6 ottobre 1988, Urbino, Edizioni Quattro Venti, 1990, pp. 9-23 (Gentili 1990b).

Gentili, B., Lomiento, L., *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano, Mondadori Università, 2003 (Gentili & Lomiento 2003).

Ghinatti, A., *Alfabeti greci*, Torino, Paravia, 1999 (Ghinatti 1999).

Gilbert, N.W., *Renaissance Concepts of method*, NewYork/London, Columbia University Press, 1963 (Gilbert 1963).

Giua, M.A., Il dominio romano e la ricomposizione dei conflitti sociali, in: I Greci. Storia, Cultura, Arte, Società, 2/III Torino, Einaudi, 1998, pp. 869-905 (Giua 1998).

Gomoll, H., *Heraclekleodoros und die* ***KPITIKOI*** *bei Philodem*, in: "Philologus", n. 91, 1936, pp. 373-84 (Gomoll 1936).

Görler, W., Ex Verbis Communibus . *Die augusteischen "Klassiker" und die griechischen Theoretiker des Klassizismus*, in: Flashar 1979, pp. 175-211 (Görler 1979).

Gostoli, A. Enjambement *e formula nell'epica omerica*, in Cerboni Baiardi & Lomiento & Perusino 2008, pp. 29-40 (Gostoli 2008).

Graff, R., *Prose versus Poetry in Early Greek Theories of Style*, in: "Rhetorica", n. 23, 2005, pp. 303-35 (Graff 2005).

Greenberg, N.A., *Metathesis as an Instrument in the Criticism of Poetry*, in: "TAPhA", n. 89, 1958, pp. 262-70 (Greenberg 1958).

Grimaldi, M., *A proposito dell'esegesi retorico-grammaticale: qualche esempio di metafrasi / riscrittura*, in: "Linguistica e Letteratura", n. 29, 2004, pp. 21-49 (Grimaldi 2004).

Grube, G.M.A., *Dionysius of Halicarnassus on Thucydides*, in: "Phoenix", n. 4, 1950, pp. 95-110 (Grube 1950).

Grube, G.M.A., *Thrasymachus, Theophrastus, and Dionysius of Halicarnassus*, in: "AJPh", n. 73, 1952, pp. 251-67 (Grube 1952).

Halliwell, S., *The Aesthetic of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2002, pp. 118-47 (Halliwell 2002).

Harlfinger, D., Reinsch, D., *Die Aristotelica des Parisinus graecus 1741*, in: "Philologus", n. 114, 1970, pp. 8-50 (Harlfinger & Reinsch 1970).

Hegel, G.W. *Estetica*, trad. it. a cura di Merker, N., Vaccaro, N., Torino, Einaudi, 1963 [ed.or. *Vorlesungen über die Ästhetik*, Berlin, Duncker und Humblot, 1835-1838] (Hegel 1963).

Hidber, T., *Das klassizistische Manifest des Dionys von Halikarnass. Die* praefatio *zu* De oratoribus veteribus, Stuttgart/Leipzig, Teubner, 1996 (Hidber 1996).

Hurst, A., *Un critique grec dans la Rome d'Auguste: Denys d'Halicarnasse*, in: *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt,* (Principat), Bd. 30.1, Berlin/New York, De Gruyter, 1982, pp. 839-65 (Hurst 1982).

Ieranò, G., *Il ditirambo di Dioniso. Le testimonianze antiche*, Pisa/Roma, Ist. Editoriali e Poligrafici, 1997 (Ieranò 1997).

Imperio O., *La figura dell'intellettuale nella commedia greca*, in: Belardinelli, A.M., Imperio, O., Mastromarco, G., Pellegrino, M., Totaro, P., *Tessere. Studi e commenti sulla commedia greca*, Bari, Adriatica, 1998, pp. 43-130 (Imperio 1998).

Innes, D.C., *Theophrastus and the Theory of Style*, in: Fortenbaugh, WW., Huby, P.M., Long, A.A. (edd.), *Theophrastus of Eresus. On his Life and Work*, New Brunswick, London, Transaction Publishers, 1985, II pp. 251-67 (Innes 1985).

Innes, D.C., *Period and Colon: Theory and Example in Demetrius and Longinus*, in: Fortenbaugh & Mirhady 1994, pp. 36-53 (Innes 1994).

Jacob, A., *La minuscle penchée et l'âge du Parisinus grec. 1741*, in: *Mélanges offerts a m. Émile Chatelain*, Paris, Champion, 1910, pp. 52-56 (Jakob 1910).

Jonge de, C.C., *Dionysius of Halicarnassus as a Historian of Linguistics. The History of the Theory of the Parts of Speech in* De compositione verborum 2, in: "Henry Sweet Society Bulletin", n. 44, 2005, pp. 5-18 (de Jonge 2005a).

Jonge de, C.C., *Dionysius of Halicarnassus and the Method of Metathesis*, in: "CQ", n. 55.2, 2005, pp. 463-80 (de Jonge 2005b).

Jonge de, C.C., *Between Grammar and Rhetoric. Dionysius of Halicarnassus on Language, Linguistics and Literature*, Leiden, Brill, 2008 (de Jonge 2008).

Jünger, E., *Foglie e pietre*, trad. it. a cura di F. Cuniberto, Milano, Adelphi, 1997 [ed. or. *Blätter und Steine*, Hamburg, Hanseatische Verlagsanstalt, 1934[1]] (Jünger 1997).

Kaibel, G., *Dionysios von Halikarnass und die Sophistik*, in: "Hermes", n. 20, 1885, pp. 497-513 (Kaibel 1885).

Kalinka, E., *Die Arbeitsweise des Rhetors Dionys*, in: "WS", n. 43, 1922-1923, pp. 157-68 (Kalinka 1922).

Kalinka, E., *Die Arbeitsweise des Rhetors Dionys*, in: "WS", n. 44, 1924-1925, pp. 48-68 (Kalinka 1924).

Kallenberg H., *Hiatusscheu bei Dionys von Halikarnass und Textkritik*, in "RhM", n. 62, 1907, pp. 9-32 (Kallenberg 1907).

Kant, I., *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, intr. di G. Morpurgo-Tagliabue, G. trad. di L. Novati, Milano, Fabbri, 1989 [ed. or. *Beobachtunhen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, in *Kant's Gesammelte Schriften*, II, Berlin, Brandeburghische Akademie der Wissenschaften, 1912², pp. 205-56 (ma 1764¹)] (Kant 1989).

Kant, I., *Critica della capacità di giudizio*, trad. it. a cura di L. Amoroso, Milano, Rizzoli, 1995 [ed. or. *Kritik der Urteilschaft*, V, Berlin, Brandeburghische Akademie der Wissenschaften, 1908, 1913², ma 1790¹] (Kant 1995).

Kirk, G.S., *Homer and the Oral Tradition*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1976 (Kirk 1976).

Koller, H., *Die Mimesis in der antike Nachahmung, Darstellung, Ausdrück*, Bern/München, A. Francke, 1954 (Koller 1954).

Koller, H., *Musik und Dichtung im alten Griechenland*, Bern/München, A. Francke, 1963 (Koller 1963).

Korzeniewski, D., *Metrica greca*, trad. it. a cura di O. Imperio, Palermo, L'Epos Società Editrice, 1998 [ed. or. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968] (Korzeniewski 1998).

Kraus, M., *Name und Sache. Ein Problem im frühgriechischen Denken*, Amsterdam, B.R. Grüner, 1987 (Kraus 1987).

Kremer, E., *Über das rhetorische System des Dionys von Halikarnass*, Diss. Strassburg, 1907 (Kremer 1907).

Kroll, W. *Randbemerkungen*, in: "RhM", n. 62, 1907, pp. 86-101 (Kroll 1907).

Lallot, J., *L'ordre de la langue. Observations sur la théorie linguistique d'Apollonius Dyscol*, in: Joly, H. (ed.), *Philosophie du langage et grammaire dans l'antiquité*, Bruxelles, Ousia, 1986, pp. 413-26 (Lallot 1986).

Lallot, J., *Origines et développement de la théorie des parties du discours en Grèce*, in: "Langages", n. 92, 1988, pp. 11-23 (Lallot 1988).

Laspia, P., *Principi di classificazione del suono nella Grecia antica. Le origini della riflessione fonetica tra oralità e scrittura*, in: Consani, C., Mucciante, L., (edd.), *Norma e variazione nel diasistema greco:* Atti del IV Incontro internazionale di linguistica greca, Chieti-Pescara, 30 settembre-2 ottobre 1999, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 189-211 (Laspia 2001).

Lausberg, H., *Elementi di retorica*, trad. di L. Ritter Santini, Bologna, Il Mulino, 1969 (Lausberg 1969)

Lausberg, H. *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart, Max Hueber Verlag, 1990³ (Lausberg 1990).

Lebel, M., *Evolution de la doctrine de Denys d'Halicarnasse, du* De Lysia *aux* De Compositione Verborum *et* De Demosthene *II*, in: "Cahiers d'Études Anciennes", n. 2, 1973, pp. 79-88 (Lebel 1973).

Legrand, É., Bibliographie Hellénique: description raisonnée des ouvrages publiés par des grecs aux XVe et XVIe, Paris, Culture et Civilisation, 1885 (Legrand 1885).

Leeman, A.D., Orationis Ratio: *The Stylistic Theories and Practice of the Roman Orators, Historians, and Philosophers*, trad. it. Bologna, Il Mulino, 1974 [ed. or. Amsterdam, Hakkert, 1963] (Leeman 1974).

Leonhardt J., *Die beiden metrischen Systeme des Altertums*, in: "Hermes", n. 117, 1989, pp. 43-62 (Leonhardt 1989).

Lobel, E., *A Greek Historical Drama*, in: "PBA", n. 35, 1950, pp. 3-12 (Lobel 1950).

Lockwood J.F, *The Metaphorical Vocabulary of Dionysius of Halicarnassus*, in: "CQ", n. 31, 1937, pp. 192-203 (Lockwood 1937).

Lomiento, L., *Da prosa a poesia, da poesia a prosa in Dionigi d'Alicarnasso. Riflessioni preliminari*, in: "QUCC", n.s. 77 (106), 2004, pp. 103-17 (Lomiento 2004).

Longo, O., *Quella colonna del Sunio, forma e frammento in Carlo Diano*, in: "EIDOS", n. 3 n.s, 1988, pp. 40-47 (Longo 1988).

Luzzatto, M.T., *L'oratoria, la retorica e la critica letteraria*, in: Montanari, F. (ed.), *Da Omero agli Alessandrini*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1988, pp. 207-56 (Luzzatto 1988).

Luzzatto, M.T., *La cultura nella città e le scuole: la retorica*, in: Settis, S. (ed.), *I Greci. Storia, Cultura, Arte, Società*, 2/III, Torino, Einaudi, 1998, pp. 483-503 (Luzzatto 1998).

Magris, C., *Dietro le parole*, Milano, Garzanti, 1978 (Magris 1978).

Marchiori, A. *Memoria letteraria e metafrasi metrica*, Padova, Imprimitur, 1985 (Marchiori 1985).

Marrou, H.I., *Storia dell'educazione nell'antichità*, trad. it. di U. Massi, Roma, Studium, stampa, 2008[2]: seconda ed. italiana condotta sulla sesta ed. francese (Marrou 2008).

Martinelli, M.C., *Gli strumenti del poeta. Elementi di metrica greca*, Bologna, Cappelli, 1995 (Martinelli 1995).

Martinho, M., *Caractérisation et noms du style moyen selon Denys d'Halicarnasse*, in: Chiron & Lévy 2010, pp. 201-20 (Martinho 2010).

Matthaios, S., ***KYPION ONOMA***. *Zur Geschichte eines grammatischen Terminus*, in Swiggers & Wouters 1996, pp. 55-77 (Matthaios 1996).

Matthaios, S., *Untersuchungen zur Grammatik Aristarchs: Texte und Interpretation zur Wortartenlehre*, Goettingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1999 (Matthaios 1999).

Matthaios, S., *Das Wortartensystem der Alexandriner: Skizze seiner Entwicklungsgechichte und Nachwirkung*, in: "Göttingere Beiträge zur Sprachwissenschaft", n. 5, 2001, pp. 65-94 (Matthaios 2001).

Matthaios, S., *Neue Perspektiven fur die Historiographie der antiken Grammatik: Das Wortartensystem der Alexandriner*, in: Swiggers & Wouters 2002, pp. 161-220 (Matthaios 2002).

Matthaios, S., *Tryphon aus Alexandria: der erste Syntaxtheoretiker vor Apollonius Dyskolos?* in: Swiggers & Wouters 2003, pp. 97-132 (Matthaios 2003).

Meijering, R., *Literary and Rhetorical Theories in Greek Scholia*, Groningen, Egbert Forsten, 1987 (Meijering 1987).

Mesterwerdt, G., *De Dionysii Halicarnassensis in libro* De Compositione verborum *studiis*, Diss. Gottingae, 1868 (Mesterwerdt 1868).

Mette, H. J., *Neoptolemos von Parion*, in: "RhM" n. 123, 1980, pp. 1-24 (Mette 1980).

Meyer, M., *Aristote. La rhétorique des passions*, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1989 (Meyer 1989).

Meyer, M., *Aristote et les principes de la rhétorique contemporaine*: introduzione a *Aristote, Rhétorique*, trad. de C.-É. Ruelle, rev. par P. Vanhemelryck, commentaires de B. Timmermans, Paris, Hachette, Le Livre de Poche, 1991, pp. 5-70.

Mioni, E., *Bessarione bibliofilo e filologo*, in: "RSBN", n. 5, 1968, pp. 61-83 (Mioni 1968).

Mioni, E., *Bessarione scriba e alcuni suoi collaboratori*, in: Mioni, E. (ed.) *Miscellanea marciana di studi bessarionei* Miscellanea Marciana di studi bessarionei (a coronamento del V Centenario della donazione nicena), Padova, Antenore, 1976, pp. 263-318 (Mioni 1974).

Misiano, S., *Dionigi di Alicarnasso e gli σχήματα ἀνακόλυθα*, in "SemRom", n. 7/1, 2004, pp. 85-98 (Misiano 2004).

Moreau, J-L., *Camus l'intouchable*, Paris, Editions Ecriture & Neige, 2010 (Moreau 2010).

Morelli, G., *Nomenclator metricus graecus et latinus* curavit G. M., I (a-d), Hildesheim/ZürichÊNew York, Olms, 2006 (Morelli 2006).

Morpurgo-Tagliabue, G,. *Linguistica e stilistica di Aristotele*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967 (Morpurgo-Tagliabue 1967).

Motolese, M., *L'esemplare delle* Prose della volgar lingua *appartenuto a Lodovico Castelvetro*, in: "Quaderni di Acme", n. 46, 2001, pp. 509-51 (Motolese 2001).

Müller, K.K., *Neue Mittheilungen über Janos Lascaris und die Mediceische Bibliothek*, "Zentralblatt für Bibliothekwesen ", n. 1, 1884, pp. 333-412 (Müller 1884).

Nassal, F., *Aesthetisch-rhetorische Beziehungen zwischen Dionysius von Halicarnassus und Cicero*, Tübingen, Laupp, 1910 (Nassal 1910).

Nasta, M., *L'analyse du langage et la représentation des performances du discours chez Denys d'Halicarnasse*, in "Actes de la XIIe conférence internationale d'études classiques *EIRENE*, *Cluj-Napoca* 2-7 octobre 1972", Bucarest-Amsterdam, Hakkert, 1975, pp. 97-109 (Nasta 1975).

Nasta, M., *Le fonctionnement des concepts dans un texte inédit de Castelvetro*, Padova, Antenore, 1977 (Nasta 1977).

Nicosia S., *Tradizione testuale diretta e indiretta dei poeti di Lesbo*, Roma, Ateneo, 1976 (Nicosia 1976).

Noonan, J.D., *Thucydides* 1.23.6: *Dionysius of Halicarnassus and the Scholion*, in: "GRBS", n. 33, 1992, pp. 37-49 (Noonan 1992).

Norden, E., *La prosa d'arte antica dal VI sec. a.C. all'età della Rinascenza*, ed. italiana a cura di B. Heinemann Campana, introduzione di S. Mariotti, Roma, Salerno ed., 1986 [ed. or. Leipzig/Berlin, Teubner, 1915[3], repr. Stuttgart, Teubner, 1974] (Norden 1986).

Obbink, D. (ed.), *Philodemus and Poetry: Poetic Theory and Practice in Lucretius, Philodemus, and Horace*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1995 (Obbink 1995).

Orlandi, G., *Aldo Manuzio editore, Dediche, Prefazioni, Note ai testi*, Testo latino, traduzione e note a cura di G.O., Introduzione di C. Dionisotti, II, Milano, II Polifilo, 1975 (Orlandi 1975).

O'Sullivan, N., *Alcidamas, Aristophanes and the Beginnings of Greek Stylistic Theory*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1992 (O'Sullivan 1992).

Pace, G., *Il termine περίοδος nella dottrina metrica e ritmica antica*, in: "QUCC", n.s. 71 (100), 2002, pp. 25-46 (Pace 2002).

Page, D.H., *Simonidea*, in: "JHS", n. 77, 1951, pp. 133-52 (Page 1951).

Pagliaroli, S., *Giano Lascaris e il ginnasio greco*, in "Studi Medievali e Umanistici", n. 2, 2004, pp. 215-93 (Pagliaroli 2004).

Pagliaroli, S., *Postilla all'Infinito di Leopardi*, in: Sandrini, G. (ed.), *Studi in onore di Gilberto Lonardi*, Verona, Fiorini, 2008, pp. 259-67 (Pagliaroli 2008).

Pagliaroli, S., *Per gli studi greci di Pietro Bembo*, in: *Pietro Bembo e le arti*, Atti del Convegno Internazionale Padova, 24-26 febbraio 2012, a cura di Beltramini, G., Burns, H., Gasparotto, D., Venezia, Marsilio, 2013, pp. 89-118 (Pagliaroli 2013).

Parca, M., *Sappho* 1.18-19, in: "ZPE", n. 46, 1982, pp. 47-50 (Parca 1982).

Parlati, N., *Contributi ad un'edizione del* De compositione verborum *di Dionigi d'Alicarnasso*, Diss. Padova, 2003 (Parlati 2003).

Parodi-Scotti, F., Ethos *e consenso nella teoria e nella pratica dell'oratoria greca e latina*, Bologna, Pitagora, 1996 (Parodi-Scotti 1996).

Parry, M. *The Distinctive Character of Enjambement in Homeric Verse*, in "TAPhA", n. 60, 1929, pp. 200-20 = *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers* ed. by A. Parry, New York/Oxford, Oxford University Press, 1987, pp. 251-65 (Parry 1987).

Patillon, M., *La Théorie du discours chez Hermogène le rhéteur: essai sur les structures linguistiques de la rhétorique ancienne*, Paris, Les Belles Lettres, 1988 (Patillon 1988).

Pavano, G., *Sulla cronologia degli scritti retorici di Dionisio d'Alicarnasso*, in: "Atti dell'Acc. di SS., LL., AA di Palermo", n. 4, 1942, pp. 212-363 (Pavano 1942).

Pavlik, J., *Euphonic poetics of Dionysius of Halicarnassus and the possibility of reconstruction of the Greek phonetics*, in: "LF", n. 128, 2005, pp. 225-39 (Pavlik 2005).

Paximadi, G., *Un capitolo di storia della linguistica antica tra Peripato e Stoa*, in: "Maia", n. 41, 1989, pp. 223-28 (Paximadi 1989).

Pearson, L., *Hiatus and Its Effect in the Attic Speech-Writers*, in: "TAPhA", n. 108, 1978, pp. pp. 131-45 (Pearson 1978).

Pettenati, G., *Il Bembo sul valore delle 'lettere' e Dionisio d'Alicarnasso*, in: "Studi di filologia italiana", n. 18, 1960, pp. 69-77 (Pettenati 1960).

Pfeiffer, R., *Storia della filologia classica: dalle origini alla fine dell'età ellenistica*, trad. it. di M. Gigante e S. Cerasuolo, Napoli, Macchiaroli, 1973 [ed. or. Oxford, Clarendon Press, 1968] (Pfeiffer 1973).

Phillippson, R., *Philodemos*, in: *RE* XIX 2, 1938 = *Studien zu Epikur und die Epikureern*, Hildesheim, Olms, 1963, pp. 229-248 (Phillippson 1938).

Pickard-Cambridge, A.W., *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, revised by T.B.L. Webster, Oxford, Clarendon Press, 1962^2 (Pickard-Cambridge 1962).

Pickard-Cambridge, A.W., *Le feste drammatiche di Atene*, trad. it. di A. Blasina, Firenze, La Nuova Italia, 1996 [ed. or. Oxford, Clarendon Press, 1968] (Pickard-Cambridge 1996).

Pinna, G., *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, Palermo, Aesthetica, 2007 (Pinna 2007).

Pinto, P.M., *Per la storia del testo di Isocrate: la testimonianza d'autore*, Bari, Dedalo, 2003 (Pinto 2003).

Pöhlmann, E., West, M.L., *Documents of Ancient Greek Musik*, Oxford, Clarendon Press, 2001 (Pöhlmann & West 2001).

Pohl, K., *Die Lehre von den drei Wortfügungsarten, Untersuchungen zu Dionysios von Halikarnaß*, De compositione verborum, Diss. Tübingen, 1968 (Pohl 1968).

Pohlenz, M., *Ein Beitrag zur Geschichte des griechischen Geistes*, in: 'NGG" 1933, pp. 53-92 = Kleine Schriften, Hildesheim, Olms, 1965, pp. 100-39 [trad. it. a cura di J. Lundon, in: "Aevum(ant)", n. 10, 1997, pp. 5-57, da cui si cita] (Pohlenz 1997).

Pohlenz, M., *La Stoa*, trad. it. a cura di O. De Gregorio, note e aggiornamenti di B. Proto, Firenze, La Nuova Italia, 1967 [ed. or. *Die Stoa. Geschichte einer geistigen Bewegung*, Göttingen 1959²] (Pohlenz 1967).

Porter, J.I. : *A Reassessment*, in: Abbenes & Slings & Sluiter 1995, pp. 83-109 (Porter 1995).

Pozzo, R., *Apellicone il primo bibliofilo?*, in: "L'Erasmo. Trimestrale della civiltà europea", n. 25, genn.-mar. 2005, pp. 103-11 (Pozzo 2005).

Prato, C. *L'enjambement nei tragici greci*, in: "Studia florentina A. Ronconi oblata", Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1970, pp. 349-55 (Prato 1970).

Prato, C. (ed.), *Ricerche sul trimetro dei tragici greci: metro e verso*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1975 (Prato 1975).

Prauscello L., *Singing Alexandria. Music between Practice and Textuale Transmission*, Leiden, Brill, 2006 (Prauscello 2006).

Prencipe, V. *Statuto epistemologico della 'grammatica' nell'antichità greca*, in: Swiggers & Wouters 2002, pp. 23-69 (Prencipe 2002).

Pretagostini, R., *Le teorie metrico-ritmiche degli antichi. Metrica e ritmo musicale*, in: Cambiano G., Canfora, L., Lanza, D. (edd.), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. I, tomo 2: *L'Ellenismo*, Roma, 1993, pp. 369-91 (Pretagostini 1993).

Pretagostini, R., Mousike: *poesia e* performance, in: Settis, S. (ed.), *I Greci. Storia, Cultura, Arte, Società*, 2/III, Torino, Einaudi, 1998, pp. 617-34 (Pretagostini 1998).

Privitera, G.A., *L'asigmatismo di Laso e di Pindaro in Clearco fr. 88 Wehrli*, in "RCCM", a. 6, pp. 164-70 (Privitera 1964).

Privitera, G.A., *Laso di Ermione nella cultura ateniese e nella tradizione storiografica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965 (Privitera 1965).

Puglia, E., *L'*Enchiridion *di Demetrio Lacone*, in: "CErc", n. 16, 1986, pp. 45-51 (Puglia 1986).

Rabe, H., *Die Zeitfolge der rhetorischen Schriften des Dionys von Halicarnass*, in: "RhM", n.F. 48, 1893, pp. 147-215 (Rabe 1893).

Rabe, H., *Rhetoren Corpora*, in "RhM" n.F. 67, 1912, pp. 321-57 (Rabe 1912).

Radermacher, L., *Dionysios von Halikarnassos*, in: *RE* V, 1905, coll. 961-71 (Radermacher 1905).

Reid, R.S., *Dionysius of Halicarnassus's theory of compositional style and the theory of literate consciousnes*s, in: "Rhetoric Review", n. 15, 1996, pp. 46-64 (Reid 1996).

Reid, R.S., *Neither Oratory nor Dialogue: Dionysius of Halicarnassus and the Genre of Plato's Apology*, in: "Rhetoric Society Quarterly", n. 27, 1997, pp. 63-90 (Reid 1997).

Renouard, A.A., *Annales de l'imprimerie des Aldes, ou Histoire des trois Manuce et de leurs editions* Paris, Jules Renouard, 1834³ [rist. Bologna, Fiammenghi, 1958] (Renouard 1834).

Rhys Roberts, W., *Caecilius of Calacte*, in: "AJPh", n. 18, 1897, pp. 302-12 (Rhys Roberts 1897).

Rhys Roberts, W., *The Literary Circle of Dionysius of Halicarnassus*, in: "CR", n. 14, 1900, pp. 439-42 (Rhys Roberts 1900a).

Rhys Roberts, W., *Dionysius of Halicarnassus as an Authority for the Text of Thucydides*, in: "CR", n. 14, 1900, pp. 244-46 (Rhys Roberts 1900b).

Riegl, A., *Industria artistica tardoromana*, nota introduttiva di S. Bettini, appendice di O. Pacht, Firenze, Sansoni, 1953 [ed. or. *Spätrömische Kunstindustrie*, Wien, Stoessel, 1927²] (Riegl 1953).

Riegl, A., *Arte tardoromana*, trad., notizia critica e nn. di L. Collobi Ragghianti, Torino, Einaudi, 1959 (Riegl 1959).

Richardson, N.J., *Literary Criticism in the Exegetical Scholia to the Iliad: A Sketch*, in: "CQ" n. 30/2, 1980, pp. 265-87 (Richardson 1980).

Rimbaud, A., *Opere complete*, a cura di A. Adam, introd. rev. e agg. di M. Richter, Torino, Einaudi-Gallimard, 1992 (Rimbaud 1992).

Rispoli, G.M., *Dal suono all'immagine. Poetiche della voce ed estetica dell'eufonia*, Pisa/Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1995 (Rispoli 1995).

Rocconi, E., *Musica e retorica nel* De compositione uerborum *di Dionigi di Alicarnasso: per un'ipotesi sulle fonti ritmiche del trattato dionisiano*, in "Incontri Triestini di Filologia Classica", n. 8, 2008/09, 175-90 (Rocconi 2008/9).

Roscalla, F. *Arche megiste. Per una didattica del greco antico*, Pisa, Edizione ETS, 2009 (Roscalla 2009).

Rossi, L.E., *Metrica e critica stilistica. Il termine "ciclico" e l'ἀγωγή ritmica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1963 (Rossi 1963).

Rossi, L.E., *Musica e psicologia nel mondo antico e nel mondo moderno: la teoria antica dell'*ethos *musicale e la moderna teoria degli affetti*, in: Cassio, A.C., Musti, D., Rossi, L.E. (edd.), *Synaulía. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, Napoli, Istituto universitario orientale, 2000, pp. 57-96 (Rossi 2000).

Rostagni, A., *Filodemo contro l'estetica classica*. I: *Composizione e nesso logico del I libro περὶ ποιημάτων*, in "RFIC", n. 51, 1923, pp. 401-23; II: *Contro Neottolemo e i Peripatetici*, in: "RFIC": n. 52, 1924, pp. 1-28 = *Scritti minori*, I: *Aesthetica*, Torino, Bottega d'Erasmo, 1955, pp. 394-433 (Rostagni 1955).

Ruijgh, C.J., *Makra teleia et makra alogos (Denys d'Halicarnasse,* De la composition des mots, *chap. 17 et 20): le prolongement de la durée d'une syllabe finale dans le rhythme du mot grec,* in: "Mnemosyne", n. 40, 1987, pp. 313-52 (Ruijgh 1987).

Sacks, K.S., *Historiography in the Rhetorical Works of Dionysius of Halicarnassus*, in: "Athenaeum", n. 61, 1983, pp. 65-87 (Sacks 1983).

Sacks, K.S., *Rhetoric and Speeches in Hellenistic Historiography*, in: "Athenaeum", n. 64, 1986, pp. 383-95 (Sacks 1986).

Salvioni, L., *Persuasione e grandezza. Il dibattito antico intorno alla retorica e l'origine delle classificazioni stilistiche*, Vicenza, Neri Pozza, 1985 (Salvioni 1985).

Sandoz, C., *Les noms grecs de la forme. Étude linguistique*, Bern, Universität Bern, 1972 (Sandoz 1972).

Sauppe, H., *Bedeutung der Anführungen des Aristoteles* Rhetorik *bei Dionysios von Halikarnass fur die Kritik des Aristoteles*, in id., *Ausgewählte Schriften*, Berlin, Weidmann, 1896, pp. 336-56 (Sauppe 1896).

Sbordone, F., *Sui papiri della* Poetica *di Filodemo*, Napoli, Macchiaroli, 1983 (Sbordone 1983).

Scaglione, A., *The Classical Theory of Composition from its Origins to the Present, A Historical Survey*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1972 (Scaglione 1972).

Schenkeveld, D.M., *Studies in Demetrius* On Style, Amsterdam, Hakkert, 1964 (Schenkeveld 1964).

Schenkeveld, D.M., *Οἱ κριτικοί in Philodemus*, in: "Mnemosyne", n. 21, 1968, pp. 176-215 (Schenkeveld 1968).

Schenkeveld, D.M., *Theories of Evaluation in the Rhetorical Works of Dionysius of Halicarnassus*, in: "MPhL", n. l, 1975, pp. 93-107 (Schenkeveld 1975).

Schenkeveld, D.M., *Linguistic Theories in the Rhetorical Works of Dionysius of Halicarnassus*, in: "Glotta", n. 61, 1983, pp. 67-94 (Schenkeveld 1983).

Schenkeveld, D.M., *Studies in the History of Ancient Linguistics Il. Stoic and Peripatetic Kinds of Speech Act and the Distinction of Grammatical Moods*, in: "Mnemosyne", n. 37, 1984, pp. 291-353 (Schenkeveld 1984).

Schenkeveld, D.M., *Prose Usages of ἀκούειν*, in: "CQ", n. 42/1, 1992, pp. 129-41 (Schenkeveld 1992).

Schenkeveld, D.M., *Scholarship and Grammar*, in: Montanari F. (ed.), *La philologie grecque à l'époque hellénistique et romaine* (Entretiens Fondation Hardt 40), Vandoeuvres-Genève, 1994, pp. 263-306 (Schenkeveld 1994).

Schenkeveld, D.M., *The Impact of Language Studies on Greek Society and Education*, in: Auroux 2000, pp. 430-38 (Schenkeveld 2000).

Schenkl, A., *Zu Überlieferungsgeschichte der rhetorischen Schriften des Dionysios von Halicarnassos*, in: "WS", n. 2, 1880, pp. 21-32 (Schenkl 1880).

Schmid, W., *Der Atticismus in seinen Hauptvertretern von Dionysius von Halikarnass bis auf den zweiten Philostratus* I, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1887 (Schmid 1887).

Schmid, W., *Geschichte der griechischen Literatur. Die klassische Periode der griechischen Literatur*, 5 Bde., 1929-1948 (rist. 1964-1980) (Schmid 1948).

Schmid, W., Stählin, O., *Geschichte der griechischen Literatur. Die nachklassische Periode der griechischen Literatur*, 2 Bde., 1920-1924 [rist. 1961-1981] (Schmid & Stählin 1924).

Schmidt, G.M., *Diatribe in Dithyrambum*, Berolini, Reimer, 1845 (Schmidt 1845).

Schmidt, R.T., *Die Grammatik der Stoiker*, Braunschweig und Wiesbaden, F. Vieweg & Sohn, 1979 (Schmidt 1979).

Schmitter, P., (ed.), *Sprachtheorien der abendländischen Antike* (Geschichte der Sprachtheorie 2), Tübingen, G. Narr, 1996² (Schmitter 1996).

Schopenhauer, A., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. a cura di A. Vigliani, intr. di G. Vattimo, Milano, A. Mondadori, 1989 (ed. or. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in *Sämtliche Werke*, hrsg. v. A. Hübscher, voll. II-III, Wiesbaden, Brockhaus, 1972³ [ma 1859¹] (Schopenhauer 1989).

Schultze, C., *Dionysius of Halicarnassus and his Audience*, in Moxon, I.S., Smart, J.D., Woodman, AJ. (edd.), *Past Perspectives. Studies in Greek and Roman Historical Writing*, Cambridge, University Press, 1986, 121-41 (Schultze 1986).

Schwartz, E., *Dionysios von Halikarnassos*, in *RE* V, 1905, coll. 934-61 (Schwartz 1905).

Settis, S., *La trattatistica delle arti figurative*, in: Cambiano, G., Canfora, L., Lanza, D. (edd.), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, I tomo 2, Roma, Salerno Editrice, 1993, pp. 469-98 (Settis 1993).

Sicherl, M., *Die Aldina der Rhetores Graeci (1508-1509) und ihre handschriftliche Vorlangen*, in: "ICS", n. 17.1, 1992, pp. 109-34 (Sicherl 1992).

Siebenborn, E., *Herkunft und Entwicklung des Terminus technicus PERIODOS: Ein Beitrag zur Frage der Entstehung von Fachterminologien*, in: Taylor 1987, pp. 229-49 (Siebenborn 1987).

Silk, M.S., *Metaphor and Simile*, in: Hornblower, S., Spawforthin, A. (edd.), *Oxford Classical Dictionary*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1996[3] (Silk 1996).

Sluiter, I., *Ancient Grammar in Context, Contributions to the History of Ancient Linguistic Thought*, Amsterdam, VU University Press, 1990 (Sluiter 1990).

Solmsen, F., *The Aristotelian Tradition in Ancient Rhetoric*, in: "AJPh", n. 62, 1941, pp. 35-50 e 169-90 (Solmsen 1941).

Spina, L., *Se un giorno d'assedio un condottiero (Alessandro a Gaza)*, in: "Lexis", n. 4, 1989, pp. 43-64 (Spina 1989a).

Spina, L., *Il racconto di un racconto. Egesia di Magnesia in Dionigi d'Alicarnasso*, de comp. verb. VI 19, 25-27, in: "Vichiana", n. 18, 1989, pp. 333-40 (Spina 1989b).

Spina, L., *Platone "traduttore" di Omero*, in: "Eikasmos", n. 5, 1994, pp. 173-79 (Spina 1994).

Spina, L., *Riscrivere "Candaule"*, in: "Rhetorica", n. 17, 1999, pp. 111-36 (Spina 1999).

Spina, L., *Esercizi di stile: riscritture e metamorfosi testuali. Un'introduzione*, in: "Linguistica e Letteratura", n. 29, 2004, pp. 9-12 (Spina 2004).

Stanford, W.B., *The Sound of Greek. Studies in Greek Theory and Practice of Euphony*, Berkely/Los Angeles, University of California Press, 1967 (Stanford 1967).

Stein, E., *Metilius* (18), in: *RE* XV 2, 1932, col. 1400 (Stein 1932).

Stephen, G.M., *The coronis*, in: "Scriptorium", n. 13, 1959, pp. 3-14 (Stephen 1959).

Swiggers, P., Wouters A., *Poetics and Grammar: From Technique to Techne*, in: Abbenes & Slings & Sluiter 1995, pp. 17-41 (Swiggers & Wouters 1995).

Swiggers, P. Wouters, A., (edd.), *Ancient Grammar: Content and Context*, Leuven/Paris, Peeters, 1996 (Swiggers & Wouters 1996).

Swiggers, P., Wouters, A., *Grammatical Theory in Aristotle's* Poetics, in: Swiggers & Wouters 2002b, pp. 101-20 (Swiggers & Wouters 2002a).

Swiggers, P., Wouters, A., (edd.), *Grammatical Theory and Philosophy of Language in Antiquity*, Leuven/Paris/Sterling, Virginia, Peeters, 2002 (Swiggers & Wouters 2002b).

Swiggers, P., Wouters, A. (edd.), *Syntax in Antiquity*, Leuven/Paris/Dudley, MA, Peeters, 2003 (Swiggers & Wouters 2003).

Taylor D.J. (ed.), *The History of Linguistics in the Classical Period*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins PC, 1987, pp. 1-16 (Taylor 1987).

Taylor, D.J., *Rethinking the History of the Language Sciences in Classical Antiquity*, in: Taylor D.J. (ed.), *The History of Linguistics in the Classical Period*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins PC, 1987, pp. 1-16 (Taylor 1987a).

Tessier, A., *Tradizione metrica di Pindaro*, Padova, Imprimitur, 1995 (Tessier 1995).

Tessier, A., *Von Melos zum Stichos. Il verso melico greco nella filologia tedesca d'inizio Ottocento*, Trieste, EUT, 2011 (Tessier 2011a).

Tessier, A., *Piccola storia di un accento euripideo* (Or. 140 *e Dionigi di Alicarnasso*, Al. C.V. 11), in: "BPEC", s. 3, n. 32, 2011, pp. 85-92 (Tessier 2011b).

Tolkiehn, J., *Dionysios von Halikarnass und Caecilius von Kalakte*, in: "Wochenschrift für klassische Philologie", n. 25, 1908, pp. 84-86 (Tolkiehn 1908).

Tosi, R., *Studi sulla tradizione indiretta dei classici greci*, Bologna, Clueb, 1988 (Tosi 1988).

Tosi, R., *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano, Rizzoli, 1991 (Tosi 1991).

Toye, D.L., *Dionysius of Halicarnassus on the First Greek Historians*, in: "AJPh", n. 116, 1995, pp. 279-302 (Toye 1995).

Tukey, R.H., *A Note on Dionysius*, in: "CR", n. 23, 1909, pp. 187-89 (Tukey 1909).

Turra, V., *Albert Camus, figure dell'antico*, Verona, Fiorini, 2010 (Turra 2010).

Untersteiner, M., *Dionisio di Alicarnasso, fondatore della critica pseudepigrafica*, in: "AFC", n. 7, 1959, pp. 72-93 (Untersteiner 1959).

Untersteiner M., *I Sofisti*. Presentazione di F. Decleva Caizzi, Milano, Mondadori, 1996 [rist. 2008] (Untersteiner 1996).

Usher, S., *The style of Isocrates*, in: 'BICS', n.20/1, 1973, pp. 39-67 (Usher 1973).

Usher, S., *The style of Dionysius of Halicarnassus in the "Antiquitates Romanae"*, in: *Aufstieg und Niedergang der Romischen Welt* (Principat), Bd. 30.1, Berlin/New York, de Gruyter, 1982, pp. 817-38 (Usher 1982).

Vaahtera, J., *Phonetics and Euphony in Dionysius of Halicarnassus*, in: "Mnemosyne", n. 50, 1997, pp. 586-95 (Vaahtera 1997).

Vallozza, M., *Kairós nella teoria retorica di Alcidamante e di Isocrate, ovvero nell'oratoria orale e scritta*, in : "QUCC", n. 21.3, 1985, pp. 119-23 (Vallozza 1985).

Vallozza, M., *La retorica e il tempo: le valenze di* kairós *tra oratoria orale e scritta*, in: Pennacini, A. (ed.), Studi di retorica oggi in Italia. Atti del Convegno, Torino, 18-19 aprile 1985, Bologna, Pitagora, 1987, pp. 87-91 (Vallozza 1987).

Vallozza, M. *Kairós negli scritti retorici di Dionigi di Alicarnasso*, in: "Papers of Rhetoric", n. 2, 1999, pp. 155-63 (Vallozza 1999).

Vegetti, M., *Nell'ombra di Theut. Dinamiche della scrittura in Platone*, in: Detienne, M. (ed.), *Sapere e scrittura in Grecia*, Roma/Bari, Laterza, 1997, pp. 201-27 (Vegetti 1997).

Verlinsky, A., *Epicurus and his Predecessors on the Origin of Language*, in Frede, D., Inwood, B. (edd.), *Language and Learning. Philosophy of Language in the Hellenistic Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 56-100 (Verlinsky 2005).

Viljamaa, T., *Colon and Comma. Dionysius of Halicarnassus on the Sentence Structure*, in: Swiggers & Wouters 2003, pp. 163-78 (Viljamaa 2003).

Walker, J., *Dionysius of Halicarnassus and the Notion of "Rhetorical Criticism"* (trad. ingl. a cura dell'autore di *Dionysio de Halicarnaso y la idea de "Critica de la Rétorica"*, in: "Anuario Filosófico", n. 31.2, 1998, pp. 581-601 (Walker 1998).

Walker, J., *Rhetoric and Poetics in Antiquity*, New York, Oxford University Press, 2000 (Walker 2000).

Walker, J., *Dionysius of Halicarnassus*, in: Ballif, M., Moran, G. (edd.), *Classical Rhetorics and Rhetoricians. Critical Studies and Sources*, Westport, Connecticut/London, Praeger Publishers, 2005, pp. 137-41 (Walker 2005).

Watcher, R., *BA-BE-BH-BI-BO-BY-BΩ … Zur Geschichte des elementaren Schreibunterrichts bei den Griechen, Etruskern und Venetern*, in: 'ZPE', n. 146, 2004, pp. 61-74 (Watcher 2004).

Webb, R., *Poetry and Rhetoric*, in: Porter, S.E. (ed.), *Handbook of Classical Rhetoric in he Hellenistic Period* (330 B.C.-A.D. 400), Leiden-Boston-Köln, Brill, 1997, pp. 339-69 (Webb 1997).

Webb, R. *The Progymnasmata as Practice*, in: Too Y.L. (ed.), *Education in Greek and Roman Antiquity*, Leiden/Boston/Köln, Brill, 2001, pp. 289-316 (Webb 2001).

Weil, H., *L'ordine delle parole nelle lingue antiche comparate con le lingue moderne*, trad. e saggio introd. di G. Paximadi, Brescia, La Scuola, 1991 [ed. or. Paris, Joubert, 1844, 1869^{2}, 1893^{3}] (Weil 1991).

Weißenberger, M., *Caecilius aus Kale Akte*, in: *Der Neue* Pauly, 2, p. 896 (Weißenberger 1997).

Wendel, C., *Tryphon* (25), in: *RE* VII 1, 1939, coll. 726-44 (Wendel 1939).

Wendel, C., *Tyrannion* (2 e 3), in: *RE* VII 2, 1943, coll. 1811-20 (Wendel 1943).

Wentzel, G., *Asklepiades* (28), in: *RE* II, 1896, coll. 1628-31 (Wentzel 1896).

Werfel, F., *Nel crepuscolo di un mondo*, Milano, Mondadori, 1937 [ed. or. *Aus der Dämmerung einer Welt*, Wien, 1936] (Werfel 1937).

West, M.L., *Greek Metre*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1982 (West 1982).

West, M.L., *The Orphic Poems*, Oxford Clarendon Press, 1983 (West 1983).

West, M.L., *Ancient Greek Music*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1992 (West 1992).

Wiater, N., *The Ideology of Classicism. Language, History, and Identity in Dionysius of Halicarnassus*, Berlin/New York, De Gruyter, 2011 (Wiater 2011).

Wickhoff, F., *Arte romana*, Venezia 1947 (ed. or. *Römische Kunst*, Berlin, Meyer & Jessen, 1912, ma col titolo *Die Wiener Genesis,* Wien, Tempsky, 1895^{1}) (Wickhoff 1947).

Wilamowitz-Moellendorff, von, U., *Lesefrüchte*, in: "Hermes", n. 34, 1899, pp. 625-28 (Wilamowitz 1899).

Wilamowitz-Moellendorff, von, U., *Griechische Verskunst*, Berlin, Weidmann, 1921 (Wilamowitz 1921).

Wilamowitz-Moellendorff, von, U., *Asianismus und Atticismus*, in: "Hermes", n. 35, 1900, pp. 1-52 = *Kleine Schriften* III: *Griechische Prosa*, Berlin, Akademie Verlag, 1969, pp. 223-73 (Wilamowitz 1969).

Winkelmann, J.J., *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. it., Torino, Boringhieri, 1961 [Dresden, Waltherischen Hof-Buchhandlung, 1764^{1}] (Winkelmann 1961).

Winnington-Ingram, R.P., Ancient Greek Music 1932-1957, in: "Lustrum", n. 3., 1958, pp. 5-57 (Winnington-Ingram 1958).

Wisse, J., *Greeks, Romans and the Rise of Atticism*, in: Abbenes & Slings & Sluiter 1995, pp. 62-82 (Wisse 1995).

Wooten, C.W., *Dionysius of Halicarnassus and Hermogenes on the Style of Demosthenes*, in: "AJPh", n. 110, 1989, pp. 576-88 (Wooten 1989).

Wooten, C.W, *The Peripatetic Tradition in the Literary Essays of Dionysius of Halicarnassus*, in: Fortenbaugh & Mirhady 1994, pp. 121-30 (Wooten 1994).

Wyk Cronjé, van, J. *Dionysius of Halicarnassus*, De Demosthene. *A Critical Appraisal of the Status Quaestionis*. (Spudasmata, 39), Hildesheim/ZürichÊNew York, Olms, 1986 (Wyk Cronjé 1986).

Zanato, T., *Pietro Bembo*, in: Da Pozzo, G. (ed.), *Storia letteraria d'Italia, Il Cinquecento*, t. I, *La dinamica del rinnovamento (1494-1533)*, Padova, Piccin Nuova Libraria, 2006, pp. 337-444 (Zanato 2006).

Zanker, P., *Zur Funktion und Bedeutung Griechischer Skultur in der Römerzeit*, in AA. VV. *Le classicisme* 1979, pp. 282-314 (Zanker 1979).

Zanker, P., *Augusto e il potere delle immagini*, Torino 1989 [ed. or. *Augustus und die Macht der Bilder*, München, C.H. Beck, 1987] (Zanker 1989).

Zanoncelli, L., *La manualistica musicale greca*, Milano, Guerrini, 1990 (Zanoncelli 1990).

Zimmermann, B., *Dithyrambos*, in: *Der Neue* Pauly, Bd. 3, 1997, pp. 699-701 (Zimmermann 1997).

Zimmermann, B. *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Berlin, Verlag Antike, 2008 (Zimmermann 2008).

Année Philologique (*APh*)	*L'Année philologique: bibliographie critique et analytique de l'Antiquité gréco-latine*, Paris, Société internationale de bibliographie classique, 1926 -
DBI	*Dizionario Bibliografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1961 -
FGrHist	*Die Fragmente der Griechischen Historiker* ed. F. Jacoby, Berlin/Leiden, Weidmann-Brill, 1923-1998.
FHG	*Fragmenta Historicorum Graecorum*, edd. C. et Th. Müller, I-IV, Paris, Didot, 1841-1870.
GG	*Grammatici Graeci* edd. A. Hilgard, A. Lentz, R. Schneider, G. Uhlig, I-V, Leipzig, Teubner, 1867-1910 [rist. Hildesheim, Olms, 1965].
GL	*Grammatici Latini* ed. H. Keil, I-VIII, Leipzig, Teubner, 1857-1880 [rist. Hildesheim, Olms, 1981].
LSJ	Liddell, H.G., Scott, R., Jones, H.S. *A Greek-English Lexicon*, 9th ed. with a revised supplement, Oxford, 1996.
K.-A.	*Poetae Comici Graeci*, I-VIII edd. R. Kassel, C. Austin, Berlin/New York, de Gruyter, 1983-
Kühner & Gerth	Kühner, R., Gerth, B., *Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache*, II. 1-2, Hannover/Leipzig, Hahnsche Buchhandlung, 1898^3-1904^3 [rist. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966].
Der Neue Pauly	*Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, hrsg. von H. Cancik und H. Schneider, Stuttgart/Weimar, Metzler, 1997-
PMG	*Poetae Melici Graeci* ed. D.L. Page, Oxford, Clarendon Press, 1962.
RE	*Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* hrsg. G. Wissowa, W. Kroll, W. Witte, K. Mittelhaus, K. Ziegler, München/ Stuttgart, Metzler-Druckenmüller, 1893-1980.
SVF	*Stoicorum Veterum Fragmenta* ed. H. von Arnim von, Leipzig, Teubner, 1903-1024 [rist. con trad. it. Milano, Rusconi, 1988].
TLL	*Thesaurus Linguae Latinae*, Leipzig, Teubner, 1900-
TrGF	*Tragicorum Graecorum Fragmenta*, I-V, edd. B. Snell, R. Kannicht, S. Radt, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1977-2004.
VS	*Die Fragmente der Vorsokratiker*, Griechisch u. Deutsch, von H. Diels. Achte Auflage hrsg. von W. Kranz, I-III, Berlin, Weidmann, 1965 [rist. Dublin/Zurich, 1966-1967].

Capitolo primo

I

1 *Δῶρόν τοι καὶ ἐγώ, τέκνον φίλε, τοῦτο δίδωμι*, καθάπερ ἡ παρ' Ὁμήρῳ φησὶν Ἑλένη ξενίζουσα τὸν Τηλέμαχον, πρώτην ἡμέραν ἄγοντι ταυτηνὶ γενέθλιον, ἀφ' οὗ παραγέγονας εἰς ἀνδρὸς ἡλικίαν, καὶ τιμιωτάτην ἑορτῶν ἐμοί· **2** πλὴν οὔτε *χειρῶν* δημιούργημα πέμπω σοι τῶν ἐμῶν, ὡς ἐκείνη ἔφη διδοῦσα τῷ μειρακίῳ τὸν πέπλον, οὔτ' *εἰς γάμου* μόνον *ὥραν*, καὶ *γαμετῆς* χάριν εὔθετον, **3** ἀλλὰ ποίημα μὲν καὶ γέννημα παιδείας καὶ ψυχῆς τῆς ἐμῆς, κτῆμα δὲ σοὶ τὸ αὐτὸ καὶ χρῆμα πρὸς ἁπάσας τὰς ἐν τῷ βίῳ χρείας ὁπόσαι γίνονται διὰ λόγων ὠφέλιμον, ἀναγκαιότατον ἁπάντων χρημάτων, εἴ τι κἀγὼ τυγχάνω τῶν δεόντων φρονῶν, ἅπασι μὲν ὁμοίως τοῖς ἀσκοῦσι τοὺς πολιτικοὺς λόγους, ἐν ᾗ ποτ' ἂν ἡλικίᾳ τε καὶ ἕξει τυγχάνωσιν ὄντες, **4** μάλιστα δὲ τοῖς μειρακίοις τε καὶ νεωστὶ τοῦ μαθήματος ἁπτομένοις ὑμῖν, ὦ Ῥοῦφε Μετίλιε, πατρὸς ἀγαθοῦ κἀμοὶ τιμιωτάτου φίλων.

5 Διττῆς γὰρ οὔσης ἀσκήσεως περὶ πάντας ὡς εἰπεῖν τοὺς λόγους, τῆς περὶ τὰ νοήματα καὶ τῆς περὶ τὰ ὀνόματα, ὧν ἡ μὲν τοῦ πραγματικοῦ τόπου μᾶλλον ἐφάπτεσθαι δόξειεν ἄν, ἡ δὲ τοῦ λεκτικοῦ, καὶ πάντων ὅσοι τοῦ λέγειν εὖ στοχάζονται περὶ ἀμφοτέρας τὰς θεωρίας τοῦ λόγου ταύτας σπουδαζόντων ἐξ ἴσου, **6** ἡ μὲν ἐπὶ τὰ πράγματα καὶ τὴν ἐν τούτοις φρόνησιν ἄγουσα ἡμᾶς ἐπιστήμη βραδεῖά ἐστι καὶ χαλεπὴ νέοις, μᾶλλον δὲ ἀδύνατος εἰς ἀγενείων ἢ μειρακίων πεσεῖν ἡλικίαν· ἀκμαζούσης γὰρ ἤδη συνέσεως [ἐστι] καὶ κεκοσμημένης ἡλικίας ἡ τούτων γνῶσίς ἐστιν οἰκειοτέρα, πολλῇ μὲν ἱστορίᾳ λόγων τε καὶ ἔργων, πολλῇ δὲ πείρᾳ καὶ συμφορᾷ παθῶν οἰκείων τε καὶ ἀλλοτρίων συναυξανομένη. **7** Τὸ δὲ περὶ τὰς λέξεις φιλόκαλον καὶ ταῖς νεαραῖς πέφυκε συνανθεῖν ἡλικίαις. Ἐπτόηται γὰρ ἅπασα νέου ψυχὴ περὶ τὸν τῆς ἑρμηνείας ὡραϊσμόν, ἀλόγους τινὰς καὶ ὥσπερ ἐνθουσιώδεις λαμβάνουσα ὁρμάς· **8** οἷς πολλῆς πάνυ καὶ ἔμφρονος δεῖ τῆς πρώτης ἐπιστασίας τε καὶ ἀγωγῆς, εἰ μέλλουσι μὴ πᾶν *ὅ τι κεν ἐπ' ἀκαιρίμαν γλῶσσαν ἔπος ἔλθῃ* λέγειν μηδ' εἰκῇ συνθήσειν τὰ προστυχόντα ἀλλήλοις, ἀλλ' ἐκλογῇ τε χρήσασθαι καθαρῶν ἅμα καὶ γενναίων ὀνομάτων καὶ συνθέσει ταῦτα κοσμήσειν μεμιγμένον ἐχούσῃ τῷ σεμνῷ τὸ ἡδύ.

9 Εἰς δὴ τοῦτο τὸ μέρος, ὃ δεῖ πρῶτον νέοις ἀσκεῖσθαι, *συμβάλλομαί σοι μέλος εἰς ἔρωτα* τὴν περὶ τῆς συνθέσεως τῶν ὀνομάτων πραγματείαν,

I

1 *Un dono anch'io ti faccio, figlio caro, eccolo*[1] – come dice l'Elena di Omero, offrendo i doni dell'ospitalità a Telemaco – in questo anniversario, che tu celebri oggi, e che rappresenta il primo giorno del tuo ingresso nell'età adulta, per me la più preziosa delle feste; **2** con la sola differenza che non ti invio né un'opera *delle mie mani*, come Elena disse offrendo al giovinetto il peplo, né tantomeno un dono conveniente *al giorno felice delle nozze* e grazioso omaggio *per la sposa*, **3** ma l'opera e il frutto della mia cultura e dell'animo mio; patrimonio per te questo, e capitale utile per tutte le necessità della vita che si risolvono con la parola, il più necessario certo di tutti i beni in nostro possesso (se anch'io colgo in qualche modo l'essenziale), per tutti coloro indistintamente che praticano l'eloquenza pubblica[2] – di qualunque età e condizione essi siano – **4** ma in modo particolare per i giovinetti e per chi da poco ne ha intrapreso lo studio come te, Rufo Metilio[3], figlio di un nobile padre che è per me il più prezioso degli amici[4].

5 Risultano due, per dirla così, le pratiche relative ad ogni forma di eloquenza: la prima riguarda le idee, la seconda, le parole; e di queste, l'una sembrerebbe piuttosto in correlazione con le cose, l'altra, con l'espressione[5]; e poiché tutti coloro che mirano a ben parlare distribuiscono egualmente la loro applicazione sui due campi di studio[6], **6** la scienza per acquisire la padronanza dei fatti e la consapevolezza del loro senso procede lenta e faticosa per chi è giovane, o meglio, è inaccessibile nell'età di sbarbatelli o giovinetti che siano; ma con il maturarsi della comprensione e con l'età che si arricchisce di doni[7], la loro conoscenza si fa più famigliare, accresciuta da un'approfondita ricerca storico-letteraria, da una grande esperienza e dal coinvolgimento in accadimenti a noi vicini o che ci sono estranei. **7** Al contrario, l'amore per un bel modo di esprimersi naturalmente fiorisce anche con la giovane età. Infatti, il cuore di ogni giovane è messo sottosopra[8] quando ha a che fare con lo splendore dell'espressione, e va incontro a slanci irrazionali e quasi ispirati; **8** ed è questo il momento in cui essi hanno bisogno di una prima guida e di una linea di condotta del tutto solida e prudente, se non si vuole che dicano *tutto quel che vien loro inopportunamente alle labbra*[9] né che mettano insieme senza proposito parole a casaccio, ma che le scelgano e le usino in base alla loro purezza e alla loro nobiltà, ordinandole fra loro in una composizione che mescoli nobiltà e piacevolezza[10].

9 Con questo obiettivo, col quale i giovani devono prima di tutto far pratica, *ti offro un canto quale pegno d'amore*[11]: ed è quest'opera *Sulla composizione delle parole*[12]; pochi degli antichi ci hanno pensato, di quelli che hanno scritto manuali di

ὀλίγοις μὲν ἐπὶ νοῦν ἐλθοῦσαν ὅσοι τῶν ἀρχαίων ῥητορικὰς ἢ καὶ λεκτικὰς συνέγραψαν τέχνας, οὐδενὶ δ' ἀκριβῶς οὐδ' ἀποχρώντως μέχρι τοῦ παρόντος ἐξειργασμένην, ὡς ἐγὼ πείθομαι. **10** Ἐὰν δ' ἐγγένηταί μοι σχολή, καὶ περὶ τῆς ἐκλογῆς τῶν ὀνομάτων ἑτέραν ἐξοίσω σοι γραφήν, ἵνα τὸν λεκτικὸν τόπον τελείως ἐξειργασμένον ἔχῃς. **11** Ἐκείνην μὲν οὖν τὴν πραγματείαν εἰς νέωτα πάλιν ὥραις ταῖς αὐταῖς προσδέχου, θεῶν ἡμᾶς φυλαττόντων ἀσινεῖς τε καὶ ἀνόσους, εἰ δή ποτε ἡμῖν ἄρα τούτου πέπρωται βεβαίως τυχεῖν. Νυνὶ δὲ ἦν τὸ δαιμόνιον ἐπὶ νοῦν ἤγαγέ μοι πραγματείαν δέχου.

12 Κεφάλαια δ' αὐτῆς ἐστιν ἃ πρόκειταί μοι δεῖξαι ταῦτα, τίς τε ἐστὶν ἡ τῆς συνθέσεως φύσις καὶ τίνα ἰσχὺν ἔχει, καὶ τίνων στοχάζεται καὶ πῶς αὐτῶν τυγχάνει, καὶ τίνες αἱ γενικώταται αὐτῆς εἰσι διαφοραὶ καὶ τίς ἑκάστης χαρακτὴρ καὶ ποίαν κρατίστην αὐτῶν πείθομαι, **13** καὶ ἔτι πρὸς τούτοις, τί ποτ' ἐστὶ τὸ ποιητικὸν ἐκεῖνο καὶ εὔγλωσσον καὶ μελιχρὸν ἐν ταῖς ἀκοαῖς, ὃ πέφυκε τῇ συνθέσει τῆς πεζῆς λέξεως παρακολουθεῖν, ποιητικῆς τε κατασκευῆς τὸν ἀποίητον ἐκμιμουμένης λόγον καὶ σφόδρα ἐν τῇ μιμήσει κατορθούσης αὐτοῦ ‹τί› τὸ κράτος καὶ διὰ ποίας ἂν ἐπιτηδεύσεως γένοιτο ἑκάτερον αὐτῶν.

14 Τοιαυτὶ μὲν δή τινά ἐστιν ὡς τύπῳ περιλαβεῖν ὑπὲρ ὧν μέλλω λέγειν. [Ἄρχεται δὲ ἔνθεν ἡ πραγματεία.]

retorica o di stile[13]; nessuno, poi, fino ad oggi, ha sviscerato il problema in modo puntuale ed esaustivo, almeno credo. **10** Se ne avrò il tempo, ti darò anche un secondo scritto, *Sulla selezione delle parole*[14]: perché tu abbia a disposizione una trattazione esaustiva sullo stile. **11** Quel lavoro aspettalo per l'anno prossimo, nella stessa stagione, se agli dei piace conservarci senza affanni e senza mali e se il destino, per giunta, vuole fermamente che noi raggiungiamo il nostro scopo. Nel frattempo, accetta l'opera che il mio ingegno ha ispirato[15].

12 I punti principali[16] che voglio spiegare sono questi: quale sia la natura della composizione e quale forza essa abbia; a quali obiettivi essa miri e come li ottenga; quali ne siano le varietà fondamentali, quale il carattere specifico di ciascuna di esse; quale sia, secondo me, la migliore[17], **13** e ancora, oltre a questo, dovrò spiegarmi cosa sia mai quel che di poetico, bello a dirsi e mielato all'orecchio, che per natura s'accompagna alla prosa grazie alla composizione; e viceversa, se la lingua poetica imita fedelmente il discorso non poetico, e nell'imitazione riesce poi bene, mi domanderò che potere sia il suo, e da quale artificio abbiano origine l'uno e l'altro risultato.

14 Queste sono a un dipresso, per prenderla sulle generali, le cose di cui mi accingo a parlare[18].

NOTE AL CAPITOLO I

[*Dedica a Rufo Metilio. Piano di lavoro*]

1 Cfr. Hom. *Od.* 15.125-27. La citazione del passo omerico, fatto salvo il primo verso, è compendiaria e adattata al discorso e all'occasione. La dedica si apre con uno sfoggio di virtuosismo retorico – citazioni omeriche, antitesi logiche (infanzia *vs* età adulta, abilità manuale *vs* ingegno) e sintattiche οὔτε … καί / ἀλλὰ … καί, δὲ … καί, coppie paronomastiche in perfetto stile gorgiano (ποίημα … γέννημα / κτῆμα … χρῆμα) e ricerca dell'euritmia. Per il binomio κτῆμα … χρῆμα – il primo propriamente è ciò che si possiede ed è fonte di ricchezza, il secondo denota la ricchezza in denaro, cfr. anche Isoc. 1.28 e, sul versante latino, Cic. *ad Fam.* 7.29 (*mancipium … fructus*); Lucr. 3.971 (*mancipium … usus*). Una citazione omerica (*Il.* 11.514) e una dedica a Rufo si trovano anche a conclusione dell'opera (*CV* 26.17).

2 In greco πολιτικοὶ λόγοι: cfr. *CV* 22.7, dove Dionigi distingue tre generi di scrittura: poesia, storia, eloquenza pubblica. Secondo il modello pedagogico 'tradizionale', di stampo isocrateo, fatto proprio dalla classe dirigente romana, la formazione retorica non è mero segno distintivo di un uomo di elevata cultura (come ritiene Aujac 1978, p. 175-6), ma si esplica eminentemente nello spazio civile e politico: cfr. Schultze 1986, pp. 122 ss.; Giua 1998, pp. 882-89;

Luzzatto 1998, pp. 487-502. Per Dionigi, come per Isocrate, la retorica è l'arte del parlare in pubblico in modo appropriato ed efficace di temi civili, etici, filosofici, giuridici, storici (cfr. Isoc. 12.10-14, 13.19-21, 15.46-50, 256), un'arte che si esplica in ogni genere di pubbliche relazioni, non solo nell'oratoria assembleare o forense (cfr. *CV* 26.7; D.H. *Lys*. 1.1, *Isocr*. 4.2, *Dem*. 15.2, 23.10 ecc.). Secondo una felice definizione, attribuita in passato allo stesso Dionigi, «la retorica è la capacità di comporre ad arte un discorso persuasivo in contesto politico, ed ha per fine il parlare bene» (cfr. Doxopat. VI p. 17.9 Walz = D.H. *Imit.* fr. 1 p. 197 U.-R.). «L'antico ideale isocrateo si trasforma nell'eclettismo di alto livello che Dionigi chiama φιλόσοφος ῥητορική (*Isocr*. 4.3, *Pomp*. 6.5)»: Luzzatto 1998, p. 501. Sulla matrice isocratea della concezione dionisiana di retorica cfr. Hidber 1996, pp. 44-56, Walker 1998, pp. 581-601.

3 Rufo Metilio (la lezione **Μετίλιε** dei codd. P e F, in quanto nome documentato di una *gens* romana, è più probabile della variante **Μελίτιε** dell'epitome E) è forse da identificarsi con Marco Rufo Metilio, proconsole della provincia d'Acaia sotto Augusto (*I.G.* III 874): alle riserve di Stein 1931 ha replicato con argomentazioni a favore Borwersock 1965, p. 132. Era invalso l'uso di dedicare libri o epigrammi in occasione di un genetliaco: cfr. *AP* 6.321 (Leonida Alessandrino), 9.93 (Antipatro di Tessalonica). In questo caso, per di più, il trattato è destinato ad integrare l'insegnamento di Dionigi (cfr. *infra*, *CV* 20.23). Il passaggio dall'adolescenza all'età adulta avveniva presso i Romani intorno ai 16-17 anni ed era segnato dalla vestizione con la *toga virilis* e dal taglio della barba.

4 L'espressione ridondante «figlio d'un nobile padre» riecheggia una formula omerica: cfr. *Il.* 14.113; 21.109; *Od.* 21.335.

5 La questione del rapporto tra νοεῖν e λέγειν – tra il pensiero e la parola, attraverso la quale il pensiero si esprime –, aperta da Parmenide (*VS* 28 B 6) e affrontata, con prospettive diverse e soluzioni spesso opposte, in tutta la storia della filosofia antica (cfr. Calboli 1992, 1372-99), investe anche l'insegnamento della retorica. Nella cultura romana, il superamento del modello tradizionale, che affermava la netta prevalenza del contenuto sulla forma (cfr. Cato, fr. 15 Jordan: *rem tene, verba sequentur*; Cic. *de orat*. 3.19 e 142), è all'epoca di Dionigi un fatto ormai acquisito. Ciò non significa che l'autore si interessi esclusivamente all'aspetto formale del discorso, o addirittura ai valori fonici della parola, come sostiene ad esempio Scaglione 1972, p. 58. Al contrario, nel *CV* il rapporto tra il significante e il significato è costante e sempre sotteso alla trattazione: cfr. de Jonge 2008, pp. 53-59. Per la coppia di termini νοήματα 'idee, concetti' e ὀνόματα 'nomi', più volte ricorrente negli scritti dionisiani (cfr. *CV* 3.1, 4.12, 25.31; *Dem*. 18, 21, 36, 44, 51, 55; *Amm*. 2.50; *Imit*. 2.5 p. 33 Aujac), si vedano anche Xen. *Cyn*. 13. 6; Arist. *Interpr*. 16a 13 s.; Chrysipp. fr. 168, *SVF* II 48). Le espressioni πραγματικὸς e λεκτικὸς τόπος assumono solo negli scritti letterari di Dionigi la funzione specifica di definire la bipolarità contenuto-forma espressiva: cfr. D.H. *Dem*. 51, *Thuc*. 1, 25, 26, 34, 47; *Imit*. 3.1 p. 35 Aujac; *Pomp*. 2.13, 3.15, 4.1, 6.8. Il πραγματικὸς τόπος attiene alla scelta e all'organizzazione dei contenuti del discorso (πράγματα) e si articola, secondo i dettami della retorica post-aristotelica, in εὕρεσις e κρίσις (reperimento e scelta degli argomenti più efficaci) e οἰκονομία (la loro sistemazione in un ordine sequenziale) - οἰκονομία rimanda, a sua volta, anche alle sezioni di un discorso, esordio, narrazione, prova, epilogo. Il λεκτικὸς τόπος concerne i procedimenti fondamentali di rielaborazione della forma espressiva (λέξις): la scelta (ἐκλογή) e la combinazione (σύνθεσις) delle parole: cfr. Sacks 1983, pp. 65-87; viene qui invece derubricata la distinzione tra oratoria deliberativa e giudiziale, relativa ai fatti (πραγματική), e oratoria epidittica, improntata all'elogio di virtù e al biasimo di vizi, secondo un modello che Quintiliano, *inst.* 3.7.1, ascrive ad Aristotele (cfr. *Rh*. 1.1358a 36-b8) e a Teofrasto (cfr. frr. 671 e 693 Fortenbaugh): cfr. Geigenmueller 1908, p. 11.

6 Il nome greco è θεωρία e il suo spettro semantico è assai vasto ('studio', 'indagine', 'riflessione' ecc.), anche solo all'interno del *CV* (cfr. *e.g.* 4.20, 4.23, 5.10, 5.11, 7.1, 8.1 ecc.). Rhys Roberts 1910, p. 303, lo traduce variamente con «investigation, speculation, rule», senza distinguerlo dal derivato, altrettanto ricorrente θεώρημα (vd. *CV* 2.6, 4.6, 4.22 ecc.), che esprime piuttosto l'oggetto o il risultato del θεωρεῖν: così intende anche Calvani Mariotti 1995, pp. 163-64, n. 4. Va precisato che nei retori più tardi sono dette θεωρίαι le *institutiones rhetoricae (così e.g.* in Ermogene di Tarso, retore del II d.C., nel trattato *Sulle forme stilistiche*, *Id. 1.1, p. 217.5*

Rabe), mentre θεώρημα assume l'accezione specifica di *praeceptum artis* (cfr. Hermog. *St. 3, p. 45.17* Rabe): cfr. Ernesti 1795, p. 157.

7 La tradizione manoscritta si divide in due varianti: κεκοσμημένης del cod. P, qui adottata ('che si arricchisce di doni'), e πολιαῖς ('canuti', *scil.* τριξί 'barba e capelli') κατηρτυμένης 'disciplinata dalla canizie' del cod. F. La prima parrebbe preferibile, perché riallacciandosi all'enunciato precedente, lo rafforza e lo amplifica; resta comunque suggestiva l'immagine introdotta dalla seconda lezione, adottata da Usener-Radermacher, da Rhys Roberts e quindi da Usher.

8 Il verbo πτοεῖν ricorre nella lingua poetica e successivamente anche in prosa sia con connotazione erotica – da Saffo ed Alceo (cfr. Saph. frr. 22.13-14 e 31.6 Voigt; Alc. fr. 283.3 Voigt), attraverso i tragici (cfr. Eur. *IA*. 586) fino agli Alessandrini (cfr. A.R. 1.1232; Call. *Dian*. 191) e Luciano, *Am*. 5 e 23 – sia in senso non precipuamente erotico: cfr. Hom. *Od*. 22.298 (per lo sconvolgimento prodotto da Atena sui Proci); Hes. *Op*. 447 (per il turbamento che distrae i giovani dal lavoro), e più tardi Aesch. *Ch*. 535; Plat. *Phaed*. 68c, 108b, *Rsp*. 439d. L'impiego in questo caso sembra alludere a quel celebre detto eracliteo a proposito dello sciocco che si lascia impressionare (πτοεῖσθαι) da qualsiasi discorso (cfr. Heracl. *VS* 22 B 87), citato ben due volte da Plutarco, proprio in relazione alla fragilità delle giovani menti (cfr. Plut. *Mor*. 28d, 41a), ma non si può certo escludere un richiamo al tema erotico, come se Dionigi volesse stabilire un implicito paragone tra la seduzione d'amore e il fascino che la parola ornata esercita, specialmente sui giovani (cfr. Petron. 4). In questo senso assume un particolare significato anche l'uso del termine ὡραϊσμός, che è nello stesso tempo ricercatezza stilistica (cfr. Geigenmueller 1908, p. 51) e fiorente bellezza di giovani in armi (cfr. Plu. *Pomp*. 69, *Agis* 4). Sulla valenza psicagogica della parola, un tema che più volte affiora nello scritto dionisiano (cfr. *e.g. CV* 3.9, 11.11, 12.8), cfr. de Jonge 2008, pp. 332-40.

9 *PMG* 1020. L'espressione è proverbiale per gli sciocchi: cfr. Str. 1.2.14; Luc. *Hist.Conscr*. 32; Ath. 5.217c.

10 Da notare che Dionigi, pur riconoscendo la complementarietà dei due elementi dello stile (λέξις), scelta e collocazione delle parole nella frase (ἐκλογὴ καὶ σύνθεσις τῶν ὀνομάτων), non esita ad accordare il primato alla σύνθεσις: cfr. *e.g. CV* 2.8, 3.9, 25.8 e le osservazioni a questo proposito di Donadi 2000, pp. 23-37. Sul valore della σύνθεσις in autori precedenti a Dionigi, tra cui specialmente Aristone di Chio, Cratete di Mallo, Filodemo, cfr. Ardizzoni 1953, pp. 69-78; Scaglione 1972. 'Nobiltà' (τὸ σεμνόν) e 'piacevolezza' (τὸ ἡδύ) sono qui presentate come virtù della prosa: il modello di riferimento è in questo caso Teofrasto (cfr. fr. 691 Fortenbaugh, in D.H. *Is*. 3), citato espressamente in *CV* 16.16, e non Aristotele, che ascrive le virtù di 'nobiltà' e 'piacevolezza' al dominio della poesia: cfr. *Rh*. 3.1404b1-12. Sull'impiego dei vocaboli σεμνός, σεμνότης e σεμνολογία negli scritti retorici di Dionigi cfr. Geigenmueller 1908, pp. 34, 56. Per l'influenza di Teofrasto sulla stilistica dionisiana cfr. Bonner 1939, pp. 16-19; 251-67; Grube 1952, pp. 251-67; Fortenbaugh 2005, pp. 14-17.

11 Cfr. Philox. Cyth. *PMG* 833. L'attribuzione a Filosseno di Citera è desunta da Ateneo, che riporta il verso a 15.692d, e, con una variante, a 6.271b. Sulla scorta delle due citazioni di Ateneo gli editori di Dionigi accolgono concordemente la congettura di Schmidt 1845, pp. 57-58, μέλος 'canto', in luogo della lezione tràdita μέρος 'parte', 'quota', che insieme al precedente verbo συμβάλλεσθαι rievoca la consuetudine del banchetto a scotto (ἔρανος), a cui ciascun partecipante contribuiva con denaro o pietanze, ma anche con discorsi dotti o battute di spirito; per un analogo uso metaforico, cfr. Plat. *Lg*. 836d e soprattutto *Smp*. 185c «Questo è il contributo che ti dovevo (ταῦτά σοι … συμβάλλομαι) su Amore».

12 Il titolo del trattato περὶ συνθέσεως ὀνομάτων viene qui tradotto con il discutibile calco in lingua italiana della tradizionale titolazione latina *de compositione verborum* unicamente per dare rilievo al confronto con l'espressione parallela περὶ ἐκλογῆς ὀνομάτων che segue a breve distanza. Poco chiara e fuorviante per un lettore di oggi è la soluzione adottata dal Tommaseo «La collocazione dei nomi», né del tutto convincente è «La disposizione delle parole», una traduzione che oggi gode di un discreto successo (cfr. *e.g.* Calcante 2005, p. 62). Se nella linguistica attuale 'disposizione' rimanda alla sintassi, alla fisiologia, alla *mise en oeuvre* delle parole nella

frase, ben altra caratura ha questo termine nella retorica antica: 'disposizione' (in greco τάξις e in latino *dispositio*) rinvia alla distribuzione ordinata dei temi o degli elementi nel discorso, non a quell'operazione di assemblaggio in cui le parti del discorso sono tra loro connesse, per senso, per suono o per ritmo; a questa Dionigi dà il nome di σύνθεσις (cfr. *CV* 2.1): «Le terme reçoit dès lors une acception technique assez marquée pour être utilisé par Denys d'Halicarnasse dans la désignation de son traité de stylistique: la *súnthesis onomáton, ce sont désormais aussi bien l'agencement phonétique et rhythmique des syllabes composant les mots que la combinaison des mots et des énoncés produisant un développement argumenté» (cfr.* Calame 2011). Lo stesso Calame ricorda peraltro che i poeti Alceo (fr. 204.6 Voigt) e Pindaro (*O.* 3.8) chiamavano τάξις il processo di costruzione architettonica di cui il poema era il prodotto artigianale: ma ciò avveniva prima della nascita della retorica codificata. Negli scritti tecnico-scientifici è l'autore stesso a suggerire nell'esordio il titolo dell'opera, definendo con precisione oggetto e scopo della sua indagine (ivi, ai §§ 12-13), rivendicando originalità e pregi del suo contributo e distribuendo elogi o critiche ai precedessori (ivi, al § 9): si vedano, ad esempio, gli *incipit* della *Poetica* e della *Retorica* di Aristotele. Su questo cfr. Donadi 2000, pp. 16-17, 23-24.

13 Dionigi distingue i manuali di retorica (ῥητορικαὶ τέχναι: così a partire da Aristotele; in precedenza la precettistica retorica era etichettata come τέχναι τῶν λόγων: cfr. Arist. *Rh.* 1.1354a 12) dai manuali di stilistica (λεκτικαὶ τέχναι): i primi trattano, oltre che degli ornamenti del discorso, anche delle forme di argomentazione (πίστεις) e della disposizione delle parti dell'orazione (τάξις). Tra questi possiamo annoverare, ad esempio, oltre alla *Retorica* di Aristotele, la *Rhetorica ad Herennium* e la trattatistica retorica di Cicerone. I manuali di stilistica, tra i quali lo scritto *Del sublime*, limitano il loro campo d'indagine agli elementi dello stile (λέξις), ovvero alla scelta e alla combinazione delle parole, ed ai loro effetti psicagogici.

14 Lo scritto menzionato non ci è pervenuto, né si sa per certo se Dionigi abbia dato corso al suo progetto; cfr. *infra*, *CV* 8.2. Altri esempi di autocitazione di opere che non ci sono giunte si trovano nella *Retorica* di Aristotele, *Rh.* 1.1356b 20 (per i *Metodici*, opera citata dallo stesso Dionigi, *Amm.* 1.6, e da Diogene Laerzio, 5.24); cfr. anche A.D. 1.41 (p. 37.9 Uhlig, per il trattato *Sui generi*); Aristid.Quint. 2.10 (p. 74.8-9 W.-I., per lo scritto *Sulla poetica*).

15 In greco τὸ δαιμόνιον (cfr. D.H. *Dem.* 58), da intendersi nel senso socratico di 'voce interiore' e 'fonte di ispirazione': cfr. Plat. *Apol.* 31c, 40a.

16 Il vocabolo greco, κεφάλαιον, si riferisce agli argomenti principali svolti nel trattato: corrisponde grosso modo al 'capitolo': cfr. anche Ps.-D.H. *Rh.10.5*.

17 Cfr. *CV* 24.1 s.

18 Nella chiusa del capitolo primo la più parte dei mss. e delle edizioni moderne – con l'eccezione di Aujac-Lebel, su cui si fonda la presente traduzione – reca la formula (una glossa?) ἄρχεται δὲ ἔνθεν ἡ πραγματεία «Da qui ha inizio la trattazione», omessa nel *Parisinus Gr.* 1797, vergato dall'insigne calligrafo Angelo Vergezio e utilizzato per l'edizione a stampa di Robert Estienne (1547), nella quale si registra la stessa omissione: su questo si veda Parlati 2003, pp. 143-44.

Capitolo secondo

II

1 Ἡ σύνθεσίς ἐστιν, ὥσπερ καὶ αὐτὸ δηλοῖ τοὔνομα, ποιά τις θέσις παρ' ἄλληλα τῶν τοῦ λόγου μορίων, ἃ δὴ καὶ στοιχεῖά τινες τῆς λέξεως καλοῦσιν.

Ταῦτα δὲ Θεοδέκτης μὲν καὶ Ἀριστοτέλης καὶ οἱ κατ' ἐκείνους φιλοσοφήσαντες τοὺς χρόνους ἄχρι τριῶν προήγαγον, ὀνόματα καὶ ῥήματα καὶ συνδέσμους πρῶτα μέρη τῆς λέξεως ποιοῦντες. **2** Οἱ δὲ μετ' αὐτοὺς γενόμενοι, καὶ μάλιστα οἱ τῆς Στωικῆς αἱρέσεως ἡγεμόνες, ἕως τεττάρων προὐβίβασαν, χωρίσαντες ἀπὸ τῶν συνδέσμων τὰ ἄρθρα. Εἶθ' οἱ μεταγενέστεροι τὰ προσηγορικὰ διελόντες ἀπὸ τῶν ὀνοματικῶν πέντε ἀπεφήναντο τὰ πρῶτα μέρη. Ἕτεροι δὲ καὶ τὰς ἀντονομασίας ἀποζεύξαντες ἀπὸ τῶν ὀνομάτων ἕκτον στοιχεῖον τοῦτ' ἐποίησαν. **3** Οἳ δὲ καὶ τὰ ἐπιρρήματα διεῖλον ἀπὸ τῶν ῥημάτων καὶ τὰς προθέσεις ἀπὸ τῶν συνδέσμων καὶ τὰς μετοχὰς ἀπὸ τῶν προσηγορικῶν, οἳ δὲ καὶ ἄλλας τινὰς εἰσάγοντες τομὰς πολλὰ τὰ πρῶτα μόρια τῆς λέξεως ἐποίησαν· ὑπὲρ ὧν οὐ μικρὸς ἂν εἴη λόγος.

4 Πλὴν ἥ γε τῶν πρώτων εἴτε τριῶν ἢ τεττάρων εἴθ' ὅσων δή ποτε ὄντων μερῶν πλοκὴ καὶ παράθεσις τὰ λεγόμενα ποιεῖ κῶλα, ἔπειθ' ἡ τούτων ἁρμονία τὰς καλουμένας συμπληροῖ περιόδους, αὗται δὲ τὸν σύμπαντα τελειοῦσι λόγον. **5** Ἔστι δὴ τῆς συνθέσεως ἔργα τά τε ὀνόματα οἰκείως θεῖναι παρ' ἄλληλα καὶ τοῖς κώλοις ἀποδοῦναι τὴν προσήκουσαν ἁρμονίαν καὶ ταῖς περιόδοις διαλαβεῖν εὖ τὸν ὅλον λόγον.

6 Δευτέρα δ' οὖσα μοῖρα τῶν περὶ τὸν λεκτικὸν τόπον θεωρημάτων κατανοοῦντι τὴν τάξιν (ἡγεῖται γὰρ ἡ τῶν ὀνομάτων ἐκλογὴ καὶ προϋφίσταται ταύτης κατὰ φύσιν), ἡδονὴν καὶ πειθὼ καὶ κράτος ἐν τοῖς λόγοις οὐκ ὀλίγῳ κρείττω ἐκείνης ἔχει. **7** Καὶ μηδεὶς ἡγήσηται παράδοξον εἰ, πολλῶν καὶ μεγάλων ὄντων θεωρημάτων περὶ τὴν ἐκλογήν, ὑπὲρ ὧν πολὺς ἐγένετο φιλοσόφοις τε καὶ ῥητορικοῖς ἀνδράσι λόγος, ἡ σύνθεσις δευτέραν ἔχουσα χώραν τῇ τάξει καὶ λόγων οὐδὲ πολλοῦ δεῖ τῶν ἴσων ἐκείνῃ τυχοῦσα τοσαύτην ἰσχὺν ἔχει καὶ δύναμιν ὥστε περιεῖναι πάντων τῶν ἐκείνης ἔργων καὶ κρατεῖν, **8** ἐνθυμούμενος ὅτι καὶ περὶ τῶν ἄλλων τεχνῶν, ὅσαι διαφόρους ὕλας λαμβάνουσαι συμφορητὸν ἐκ τούτων ποιοῦσι τὸ τέλος, ὡς οἰκοδομική τε καὶ τεκτονικὴ καὶ ποικιλτικὴ καὶ ὅσαι ταῖς τοιαύταις εἰσὶν ὁμοιογενεῖς, αἱ συνθετικαὶ δυνάμεις τῇ μὲν

II

1 La composizione, come indica il nome stesso, è una particolare relazione delle parti del discorso, altrimenti chiamate anche elementi del linguaggio[1].

Teodette, Aristotele, ed i filosofi di quell'epoca le portarono fino a tre, facendo dei nomi, dei verbi e delle congiunzioni le parti prime del linguaggio[2]. **2** I loro successori, soprattutto i maestri della scuola stoica, si spinsero fino a quattro, separando dalle congiunzioni gli articoli[3]. In seguito, le generazioni posteriori, separando gli appellativi dai nomi di persona, evidenziarono cinque parti prime[4]. Altri, distinguendo i nomi dai pronomi, fecero di questi il sesto elemento[5]. **3** Ci furono altri che separarono gli avverbi dai verbi[6], le preposizioni dalle congiunzioni, ed i participi dagli appellativi; e ancora chi, introducendo ulteriori suddivisioni, ampliò il numero delle parti prime del linguaggio; di questo, non poco ci sarebbe da dire[7].

4 L'intrecciarsi ed il giustapporsi delle parti prime del linguaggio – siano esse tre, quattro o più – forma i cosiddetti *cola;* quindi, la loro combinazione dà luogo ai cosiddetti 'periodi'; questi, a loro volta, formano il discorso letterario nel suo complesso[8]. **5** Il compito della composizione consiste dunque nel disporre tra loro i nomi secondo l'uso, nel dare ai *cola* adeguata armonizzazione[9], nell'articolare con successo l'intero discorso in periodi.

6 Benché la composizione risulti seconda negli studi relativi allo stile per chi si riconosca in quell'ordine (infatti vien prima la selezione delle parole, e per natura precede la composizione)[10], tuttavia essa possiede una piacevolezza, una capacità di persuasione, un potere all'interno del discorso, superiore – e non di poco – a quello della selezione. **7** Nessuno riterrà certo un controsenso se la composizione, in presenza di numerosi studi, estesi per giunta, relativi alla selezione (sui quali c'è stato un gran discutere tra i filosofi e tra i retori), se la composizione, pur essendo seconda nell'ordine, e senza poter fruire di dibattiti almeno pari a quelli sulla selezione (molto ci manca), abbia una forza tale, e tali possibilità, da sopravanzare tutti gli effetti prodotti dalla prima, e da imporsi; **8** considerando il fatto che anche nelle altre arti che, a partire da materiali diversi, raggiungono un risultato finale che ne è la sintesi (come l'architettura, la carpenteria, la tessitura e le altre di questo genere)[11], le facoltà compositive sono seconde nell'ordine rispetto alle facoltà selettive, ma per le potenzialità insite

τάξει δεύτεραι τῶν ἐκλεκτικῶν εἰσι, τῇ δὲ δυνάμει πρότεραι· **9** ὥστ᾽ εἰ καὶ τῷ λόγῳ τὸ αὐτὸ συμβέβηκεν, οὐκ ἄτοπον ἡγητέον. Οὐδὲν δὲ κωλύει καὶ πίστεις παρασχεῖν τοῦ προκειμένου, μή τι δόξωμεν ἐξ ἑτοίμου λαμβάνειν τῶν ἀμφισβήτησιν ἐχόντων λόγων.

in loro sono le prime; **9** se dunque lo stesso accade nel discorso, non è da considerare cosa fuor di luogo. Nulla c'impedisce di fornire delle prove a sostegno di quanto sopra esposto, perché non sembri che prendiamo a cuor leggero questioni oggetto di controversia.

NOTE AL CAPITOLO II

[*Definizione della 'composizione'. La sua natura*]

1 L'incertezza nella terminologia grammaticale – suggerisce Dionigi – riflette i controversi risultati della speculazione linguistica raggiunti dalle varie scuole in epoche diverse, di cui in questo capitolo viene dato un breve, ma non sempre chiaro resoconto. Dionigi non segue un determinato indirizzo grammaticale, ma raccoglie e combina insieme nomenclatura, principî teorici e fonti di diversa provenienza, peripatetica, stoica, alessandrina: Aristotele, Teofrasto, Crisippo, Cratete di Mallo, i cosiddetti κριτικοί, Filodemo e infine Tirannione e Asclepiade di Mirlea: cfr. DE JONGE 2008, pp. 91-165, 167-83. Il profilo storico degli studi di linguistica qui delineato da Dionigi trova parziale riscontro in D.H. *Dem*. 48; Quint. *inst*. 1.4.17-20; Sch. (Lond.) Dion. Thr. *GG* I 3, pp. 515.19-521.37; Priscian. 2.15-17, *GL* 54.5-55.33. L'espressione tradotta con 'le parti del discorso', τὰ τοῦ λόγου μόρια (cfr. μέρη τῆς λέξεως in Arist. *Po*. 1456b 20 e μέρη λόγου in D.T. 11, *GG* I p. 23), è peculiare di Dionigi, ed ha uno statuto ambiguo, in quanto può significare anche 'elementi della frase': cfr. DE JONGE 2008, pp. 116-19, 122-24, 162-63. Στοιχεῖον è sia 'lettera dell'alfabeto' (cfr. Plat. *Crat*. 424c, *Phileb*. 18c; Arist. *Po*. 1456b 20 e 23; D.T. 6, *GG* I pp. 9-16), sia la più piccola parte del linguaggio o di una frase: così in Teofrasto, fr. 683 Fortenbaugh, e soprattutto negli Stoici (cfr. Chrysipp. fr. 148, *SVF* II 45) e nei grammatici vicini alla scuola stoica: Crates Mall. fr. 95 Broggiato; A.D. *Synt*. 7b, *GG* II 2 p. 7; D.L. 7.56. In Dionigi στοιχεῖα τῆς λέξεως sono gli 'elementi del linguaggio' (cfr. *CV* 2.6, 2.7, 7.1), mentre στοιχεῖα τῆς φωνῆς sono le lettere e i suoni che ad esse corrispondono (cfr. *CV* 14.1, 14.2, 22.15).

2 Cfr. Arist. fr. 143 Gigon; Quint. *inst*. 1.14.18 s. Teodette di Faselide, tragediografo e retore del IV secolo (377-336 ca.), allievo di Platone e di Isocrate, compose un trattato di retorica da cui Aristotele stesso, teste Val. Max. 8.14 ext. 3, avrebbe tratto un compendio (τέχνης τοῦ Θεοδέκτου συναγωγή). Anche altrove Dionigi (*Dem*. 48.1) attribuisce a Teodette e ad Aristotele l'individuazione di tre parti del discorso: nome (ὄνομα), verbo (ῥῆμα), congiunzione (σύνδεσμος). Sta di fatto, però, che nessuna delle opere superstiti di Aristotele contiene chiaramente tale ripartizione. In *Rh*. 3.1404b 26 s., *Interpr*. 16b 25 ss. l'enunciato (λόγος) consiste di due elementi essenziali: nome e verbo (ma la prospettiva è quella logica, di soggetto e predicato), mentre il σύνδεσμος 'congiunzione', ma anche 'particella correlativa' è annoverato altrove (cfr. *e.g*. *Rh*. 3.1407a 21) tra gli ingredienti di una espressione (λέξις) corretta. JANKO 2000, pp. 186-87, presume che Dionigi si riferisca a uno dei dialoghi perduti di Aristotele, *Grillo* o *Sui poeti*, in cui era chiamato in causa Teodette: anteriori, entrambi gli scritti, alla *Poetica*. Nella *Poetica*, infatti - opera che forse Dionigi conosceva solo indirettamente, dagli scritti di Teofrasto (cfr. DE JONGE 2008, p. 107), le parti del discorso, μέρη τῆς λέξεως, risultano essere otto: 'lettera' στοιχεῖον, 'sillaba' συλλαβή, 'congiunzione' σύνδεσμος, 'nome' ὄνομα, 'verbo' ῥῆμα, 'articolo (e/o prono-

me)' ἄρθρον, 'desinenza' πτῶσις, 'proposizione' λόγος (cfr. *Po.* 1456b 20 s.). Di queste, quattro si riferiscono al linguaggio inteso in senso logico e retorico (nome, verbo, articolo/pronome, congiunzione), le altre quattro sono marche morfologiche o si riferiscono all'enunciato in generale (λόγος). Su questo cfr. Swiggers-Wouters 2002a, pp. 101-20. Con «i filosofi di quell'epoca» si allude probabilmente ai Peripatetici.

3 In *Dem.* 48.1 Dionigi menziona più precisamente lo scolarca Zenone di Cizio. Analoghe osservazioni in Quintiliano, *inst.* 1.4.19, secondo il quale, tuttavia, gli articoli furono «aggiunti e non distinti» dalle congiunzioni ad opera dei primi Stoici, che quindi inizialmente si sarebbero attenuti alla ripartizione 'tradizionale' del discorso: cfr. Pohlenz 1967, I p. 73 e n. 20; Schmidt 1979, p. 61; Lallot 1988, p. 17.

4 Il 'nome proprio' è ὄνομα, mentre l'"appellativo', προσηγορία, è il nome comune: quest'ultimo indica una proprietà generale, come 'uomo', 'cavallo'; mentre il primo indica un modo d'essere specifico, come 'Socrate', rispetto a 'uomo' o 'Bucefalo', rispetto a 'cavallo': cfr. anche Quint. *inst.* 1.4.19-21. Si concorda con de Jonge 2008, p. 172, nel ritenere che con «le generazioni posteriori» Dionigi si riferisca ai filosofi della Stoa successivi a Zenone. Stando a Diogene Laerzio, 7.57 s., Diogene di Babilonia (fr. 21, *SVF* III p. 213) e Crisippo (fr. 147, *SVF* II p. 45) enumeravano cinque parti del discorso: nome proprio, appellativo, verbo, congiunzione e articolo; invece, stando a Galeno, *Hipp. et Plat. plac.* 8.3.12, le cinque parti indicate da Crisippo (fr. 148, *SVF* II p. 45) erano nome, verbo, preposizione, articolo e congiunzione: cfr. Pohlenz 1967, I p. 73; Schmidt 1979, pp. 61, 128-29.

5 Cfr. D.T. 17, *GG* I p. 63. Da Prisciano, *GL* 2.54.12; 3.492.11, sappiamo peraltro che gli Stoici avrebbero «scorporato» il pronome (ἀντωνυμία: ma Dionigi qui e altrove impiega il termine inusuale ἀντονομασία: cfr. n. 10 a *CV* 6.9) dall'articolo (ἄρθρον) e non dal nome: per l'esistenza di due differenti teorie sull'origine del pronome cfr. Schmidt 1979, pp. 62-66, 128-32, Lallot 1988, p. 17; de Jonge 2008, pp. 173-74.

6 È probabile che Dionigi si riferisca ancora agli Stoici, tra i quali Diogene di Babilonia (cfr. fr. 22, *SVF* III p. 213) e in particolare il di lui discepolo Antipatro di Tarso (cfr. fr. 22, *SVF* III p. 247), del II a.C., si dedicarono agli 'elementi intermedi', come l'avverbio (da Antipatro chiamato παν-δέκτης ο μεσότης) o il participio (chiamato μετοχή, ο ἀντανάκλαστος προσηγορία, 'appellativo reciproco'), situati a mezza via tra verbo e nome: cfr. Pohlenz 1967, I pp. 74-75; Schmidt 1979, pp. 69-70, 134-35. Il vocabolo qui impiegato per 'avverbio', ἐπίρρημα, si trova per la prima volta in un frammento di Trifone di Alessandria (fr. 65 von Velsen), grammatico contemporaneo a Dionigi. Quanto al participio, mentre Quintiliano, *inst.* 1.4.19, lo vuole derivato per separazione dal verbo, Dionigi ne sostiene l'origine nominale (forse sulla scorta del grammatico Tirannione: cfr. Matthaios 2002, p. 193): tuttavia, nella pratica dell'analisi linguistica, egli classifica il participio ora come nome (*e.g.* κατιδών, in *CV* 6.10), ora come verbo (*e.g.* σκηριπτόμενος, in *CV* 20.13).

7 Dionigi non fornisce un elenco sistematico delle parti del discorso, ma presenta la classificazione in una prospettiva diacronica, come risultato di successive separazioni a partire da 'elementi primi'. Ad ogni modo, gli elementi da lui citati sono nove – nome proprio, appellativo, verbo, congiunzione, articolo, pronome, avverbio, preposizione, participio – gli stessi che troviamo in Quintiliano, *inst.* 1.4.20. Dionigi e Quintiliano possono dunque essere considerati a buon diritto gli antesignani di tutti i studiosi di storia della linguistica: cfr. Matthaios 2002, p. 169, 199; de Jonge 2008, p. 182. La classificazione 'canonica', quella accolta nella Τέχνη γραμματική attribuita a Dionisio Trace (11, *GG* I p. 23) e tuttora alla base della grammatica normativa delle lingue moderne occidentali, consta invece di otto elementi: nome (a cui viene accorpato l'appellativo), verbo, participio, articolo, pronome, preposizione, avverbio, congiunzione. Essa si deve, teste Quint. *inst.* 1.4.20, ad Aristarco di Samotracia, il 'grammatico' per antonomasia (fine III - prima metà II a.C.) e a Quinto Remmio Palèmone, erudito vicentino dell'età di Tiberio, maestro del poeta Persio e di Quintiliano. Su questo cfr. Ax 1982, pp. 96-109.

8 La classificazione qui proposta è in ordine ascendente, dal minimo segmento di senso compiuto, al discorso nella sua globalità: «The concept of language as a hierarchical structure is one of the centrale ideas in Dionysius' rhetorical works»: cfr. de Jonge 2008, p. 50. Si tratta di un

modello ispirato dalla grammatica, come mostrano la struttura della sopra citata Τέχνη γραμματική (lettere, sillabe, elocuzione, discorso), per certi aspetti anche la sezione grammaticale dell'*Institutio Oratoria* (1.4.6-17: lettere e suoni, 17-21: parti del discorso; 22-26 nomi; 27-29 verbi) ed infine l'ordinamento dei trattati grammaticali più tardi (Diomede in *GL* 1.426.32-427.2). Il termine κῶλον, lett. 'membro' del corpo (lat. *membrum*), mutuato dalla musica all'ambito grammaticale e retorico, designa una parte del periodo esprimente un pensiero di senso compiuto (cfr. Arist. 3.1409b 15-17; Demetr. *Eloc.* 1-2, 34; *Rhet. Her.* 26.11; Quint. *inst.* 9.4.121-23; Lausberg 1990, pp. 461-65, §§ 928-34), e in ambito metrico-ritmico una sequenza metrica chiaramente percepita (cfr. Hephaest. p. 63.1 Consbruch). Il κῶλον di cui parla qui Dionigi è entità sintattico-semantica e non metrico-ritmica (per una chiara distinzione tra i due significati di κῶλον, si veda *CV* 22.17 e note relative). In *CV* 26.11, eccezionalmente, Dionigi introduce anche il κόμμα (e il κομμάτιον) come ulteriori suddivisioni del κῶλον nella scansione di un verso omerico, mentre nelle analisi dei testi in prosa del *CV* egli utilizza esclusivamente *cola* e periodi, attenendosi alla classificazione più antica, risalente forse a Trasimaco di Calcedone (cfr. Suida, *s.v.* Θρασύμαχος II p. 726 Adler; Cic. *orat.* 12, 39-40; 52, 175), ed accolta da Aristotele, *Rh.* 3.1409b 15 ss. Per contro, in *Thuc.* 22.2, *Dem.* 43.10, Dionigi distingue κόμμα, κῶλον, περίοδος: a questa tripartizione, attestata già in Filodemo, *Rh.*1.165 Sudhaus, che diverrà 'canonica' (cfr. Demetr. *Eloc.* 10), si rifanno l'autore della *Rhetorica ad Herennium*, 4.26, Cicerone, *de orat.* 3.186, *orat.* 211, 216, 223, in seguito anche Quintiliano, *inst.* 9.4.122. Su *colon* e *comma* in Dionigi cfr. Viljamaa 2003, pp. 163-78. Il termine περίοδος significa in senso letterale 'percorso circolare'. Demetrio, *Eloc.* 11, lo associa all'immagine del circuito di gara che i corridori sono tenuti a completare, tornando alla fine della corsa al punto di partenza. Non è chiaro se questa metafora fosse applicata in origine al campo della retorica o fosse invece mutuata dalla musica: cfr. Fleming 2006, p. 95. Sembra tuttavia privilegiare la valenza formale e logica del periodo la definizione di Arist. *Rh.* 3.1409a 35 s.: «Per 'periodo' intendo una forma di espressione che abbia in sé inizio e fine e una dimensione che si possa abbracciare con lo sguardo» (ma una diversa lettura del passo dà Fleming 2006, pp. 95-102). Per una disamina delle teorie antiche del 'periodo', con particolare riguardo a Demetrio e Longino, cfr. Lausberg 1990, pp. 458-69, §§ 923-47; Innes 1994, 36-53; Marini 2007, pp. 164-67; sull'impiego di περίοδος nell'accezione metrica in Dionigi cfr. *CV* 19.10 e 25.11 e Pace 2002, pp. 30-34.

9 In greco ἁρμονία: cfr. Ernesti 1795, p. 42. Il vocabolo, desunto dal lessico della carpenteria (cfr. *CV* 6.3), assume in quest'opera uno statuto semantico ambiguo, esprimendo ora la perfetta connessione dei membri nel periodo sul piano fonico-ritmico (in *CV* 8.1, 26.1 viene usato il più specifico ἁρμογή), ora, con riferimento alla musica, la modulazione e l'accordo di suoni, come nella tradizione pitagorico-platonica e successivamente nella scuola aristotelica (cfr. Plat. *Smp.* 187a, *Rsp.* 398e; Arist. *Po.* 1447a 22 e 26; Aristox. *El.Harm.* 2.36.31 Da Rios). Di conseguenza, la traduzione del termine ἁρμονία non potrà che variare, a seconda che si debba mettere in rilievo il risultato finale, 'l'armonia', appunto, o il processo che conduce ad essa, 'l'armonizzazione'. Analoghe considerazioni sulla struttura armoniosa del discorso in Cic. *de orat.* 3.171 s.

10 Cfr. Arist. *Rh.* 3.1404b 26-1407a 18; *Rhet.Her.* 4.12.17; Cic. *Brut.* 252 s.; Longin. 39.1-3. Ancora una volta Dionigi prende decisamente le distanze dalla stilistica aristotelica, che privilegiava la scelta delle parole e riservava uno spazio del tutto marginale alla loro combinazione: cfr. *CV* 1.9-10 e n. 10.

11 Il confronto tra la costruzione del discorso e le tecniche manuali ritorna in *CV* 6.2-3, 22.2, 25.32. È frequente nella trattatistica retorica l'impiego di metafore e similitudini desunte dal mondo artigianale: cfr. *e.g.* Pausimaco di Mileto, in Phld. *de poem.* 1, p. 244 (55.6) Janko (metafora dell'architettura); Eracleodoro, fr. 22, p. 222 (34.4) Janko (paragone con l'arte culinaria); Longin. 39.3; Demetr. *Eloc.* 13 (statuaria), Cic. *part.* 21, *Brut.* 272 (*apta et quasi rotunda constructio* 'periodo ben connesso e per così dire arrotondato'), *de orat.* 3.171 e *orat.* 44, 149 (analogia con l'arte del mosaico), *de orat.* 3.180 (analogia con la costruzione di navi, di templi e portici); Hor. *ars* 240-43; Quint. *inst.* 7.1 (*praef.*) e 12.10.1-9 (pittura e scultura). Sul significato che assume nel *CV* la comparazione con l'architettura, espressa forse per la prima volta da Crisippo, fr. 155, *SVF* II 46, ma implicita già in Democrito, *VS* 68 B 21, cfr. Donadi 1990, pp. 51-73; Donadi 2000, pp. 24-25; de Jonge 2008, pp. 188-91.

Capitolo terzo

III

1 Ἔστι τοίνυν πᾶσα λέξις ᾗ σημαίνομεν τὰς νοήσεις ἢ μὲν ἔμμετρος, ἢ δ' ἄμετρος. Ὧν ἑκατέρα καλῆς μὲν ἁρμονίας τυχοῦσα καλὸν οἵα τ' ἐστὶ ποιεῖν τὸ μέτρον καὶ τὸν λόγον, ἀνεπιστάτως δὲ καὶ ὡς ἔτυχεν ῥιπτομένη προσαπόλλυσι καὶ τὸ ἐν τῇ διανοίᾳ χρήσιμον. Πολλοὶ γοῦν ποιηταὶ καὶ συγγραφεῖς φιλόσοφοί τε καὶ ῥήτορες λέξεις πάνυ καλὰς καὶ πρεπούσας τοῖς ὑποκειμένοις ἐκλέξαντες ἐπιμελῶς, ἁρμονίαν δὲ αὐταῖς περιθέντες εἰκαίαν τινὰ καὶ ἄμουσον οὐδὲν χρηστὸν ἀπέλαυσαν ἐκείνου τοῦ πόνου. **3** Ἕτεροι δ' εὐκαταφρόνητα καὶ ταπεινὰ λαβόντες ὀνόματα, συνθέντες δ' αὐτὰ ἡδέως καὶ περιττῶς πολλὴν τὴν ἀφροδίτην τῷ λόγῳ περιέθηκαν. Καὶ σχεδὸν ἀνάλογόν τι πεπονθέναι δόξειεν ἂν ἡ σύνθεσις πρὸς τὴν ἐκλογήν, ὃ πάσχει τὰ ὀνόματα πρὸς τὰ νοήματα. **4** Ὥσπερ γὰρ οὐδὲν ὄφελος διανοίας ἐστὶ χρηστῆς, εἰ μή τις αὐτῇ κόσμον ἀποδώσει καλῆς ὀνομασίας, οὕτω κἀνταῦθα οὐδέν ἐστι προὔργου λέξιν εὑρεῖν καθαρὰν καὶ καλλιρήμονα, εἰ μὴ καὶ κόσμον αὐτῇ τις ἁρμονίας τὸν προσήκοντα περιθήσει.

5 Ἵνα δὲ μὴ δόξω φάσιν ἀναπόδεικτον λέγειν, ἐξ ὧν ἐπείσθην κρεῖττον εἶναι καὶ τελειότερον ἄσκημα τῆς ἐκλογῆς τὴν σύνθεσιν, ἔργῳ πειράσομαι δεικνύναι, ἐμμέτρων τε καὶ πεζῶν λόγων ἀπαρχὰς ὀλίγας προχειρισάμενος. **6** Λαμβανέσθω δὲ ποιητῶν μὲν Ὅμηρος, συγγραφέων δὲ Ἡρόδοτος· ἀπόχρη γὰρ ἐκ τούτων καὶ περὶ τῶν ἄλλων εἰκάσαι.

7 Ἔστι δὴ παρ' Ὁμήρῳ μὲν ὁ παρὰ τῷ συβώτῃ καταγόμενος Ὀδυσσεὺς περὶ τὴν ἑωθινὴν ὥραν ἀκρατίζεσθαι μέλλων, ὡς τοῖς παλαιοῖς ἔθος ἦν· ἔπειτα ὁ Τηλέμαχος αὐτοῖς ἐπιφαινόμενος ἐκ τῆς εἰς Πελοπόννησον ἀποδημίας· πραγμάτια λιτὰ καὶ βιωτικὰ ἡρμηνευμένα ὑπέρευ. **8** Ποῦ δ' ἐστὶν ἡ τῆς ἑρμηνείας ἀρετή, τὰ ποιήματα δηλώσει παρατεθέντα αὐτά·

τὼ δ' αὖτ' ἐν κλισίῃς Ὀδυσεὺς καὶ δῖος ὑφορβος
ἐντύνοντ' ἄριστον ἅμ' ἠοῖ κειαμένω πῦρ
ἔκπεμψάν τε νομῆας ἅμ' ἀγρομένοισι σύεσσι.
Τηλέμαχον δὲ περίσσαινον κύνες ὑλακόμωροι
οὐδ' ὕλαον προσιόντα. Νόησε δὲ δῖος Ὀδυσσεὺς
σαίνοντάς τε κύνας, ὑπὸ δὲ κτύπος ἦλθε ποδοῖιν·
αἶψα δ' ἂρ Εὔμαιον προσεφώνεεν ἐγγὺς ἐόντα·

III

1 Ogni espressione, con cui significhiamo il nostro pensiero, non può essere che metricamente strutturata o priva di metro[1]. L'una e l'altra, se l'armonizzazione[2] è ben riuscita, sono in grado di render bella una pagina di poesia o di prosa; ma se le parole son buttate là negligentemente e a casaccio, il modo di esprimersi pregiudica quanto ci sia di valido nel pensiero[3]. **2** Molti poeti, storici, filosofi, oratori, pur avendo scelto con cura termini indubbiamente felici e convenienti al soggetto, per averli rivestiti di un'armonia per così dire di fortuna, e priva di gusto, non hanno tratto beneficio alcuno dalla loro fatica[4]. **3** Altri invece, pur avendo adottato termini di basso conio e dappoco, con l'uso di una composizione piacevole ed elegante[5] hanno avvolto il discorso con le grazie di Afrodite[6]. E la composizione, nei riguardi della selezione, sembra andare incontro a qualcosa di analogo a quel che accade alle parole nei confronti dei concetti. **4** Infatti come non è di nessun aiuto un pensiero di valore se nessuno gli fornisce il decoro di una bella espressione, allo stesso modo non serve a nulla in questo campo trovare dei termini puri e di bella pronuncia[7], se non si dia loro il decoro di una adeguata armonizzazione[8].

5 Ma per non dar l'idea di dire cose senza provarle, cercherò di dimostrare in termini pratici in base a quali elementi io abbia concluso che la composizione sia un oggetto di studio più impegnativo e completo della selezione delle parole, ricorrendo a pochi passi in versi o in prosa. **6** Si prendano Omero fra i poeti, ed Erodoto fra i prosatori; bastano questi per farsi un'idea anche degli altri.

7 C'è in Omero la scena in cui Odisseo, che soggiorna presso il porcaro, si appresta di buon mattino a far colazione, come usavano gli antichi, quando appare Telemaco, di ritorno dal Peloponneso; sono fatterelli semplici, della vita quotidiana, ma detti in modo straordinario. **8** Dove stia il valore dell'espressione saranno i versi stessi qui riportati a dimostrarlo:

> *Intanto nella capanna Odisseo e il divino porcaro*
> *preparavano il pasto, accendevano il fuoco con l'alba;*
> *fuori avevan mandato i pastori con le scrofe selvagge.*
> *I cani che sempre abbaiavano, andavano muovendo la coda,*
> *non abbaiavano al venire di Telemaco. Si accorse il divino Odisseo*
> *che i cani gli facevano festa, udì anche un rumore di passi.*
> *E subito si rivolse a Eumeo, che stava lì presso:*

"Εὔμαι', ἦ μάλα τίς τοι ἐλεύσεται ἐνθάδ' ἑταῖρος
ἢ καὶ γνώριμος ἄλλος, ἐπεὶ κύνες οὐχ ὑλάουσιν,
ἀλλὰ περισσαίνουσι· ποδῶν δ' ὑπὸ δοῦπον ἀκούω".
Οὔπω πᾶν εἴρητο ἔπος, ὅτε οἱ φίλος υἱὸς
ἔστη ἐνὶ προθύροισι. Ταφὼν δ' ἀνόρουσε συβώτης·
ἐκ δ' ἄρα οἱ χειρῶν πέσεν ἄγγεα, τοῖς ἐπονεῖτο
κιρνας αἴθοπα οἶνον. Ὅ δ' ἀντίος ἦλθεν ἄνακτος·
κύσσε δέ μιν κεφαλήν τε καὶ ἄμφω φάεα καλὰ
χεῖράς τ' ἀμφοτέρας· θαλερὸν δέ οἱ ἔκπεσε δάκρυ.

9 Ταῦθ' ὅτι μὲν ἐπάγεται καὶ κηλεῖ τὰς ἀκοὰς ποιημάτων τε τῶν πάνυ ἡδίστων οὐδενὸς ἥττω μοῖραν ἔχει, πάντες ἂν εὖ οἶδ' ὅτι μαρτυρήσειαν. Ποῦ δὴ αὐτῶν ἐστιν ἡ πειθὼ καὶ διὰ τί τοιαῦτά ἐστι, πότερον διὰ τὴν ἐκλογὴν τῶν ὀνομάτων ἢ διὰ τὴν σύνθεσιν;

10 Οὐδεὶς ἂν εἴποι διὰ τὴν ἐκλογήν, ὡς ἐγὼ πείθομαι· διὰ γὰρ τῶν εὐτελεστάτων τε καὶ ταπεινοτάτων ὀνομάτων πέπλεκται πᾶσα ἡ λέξις, οἷς ἂν καὶ γεωργὸς καὶ θαλαττουργὸς καὶ χειροτέχνης καὶ πᾶς ὁ μηδεμίαν ὥραν τοῦ λέγειν εὖ ποιούμενος ἐξ ἑτοίμου λαβὼν ἐχρήσατο. **11** Λυθέντος γοῦν τοῦ μέτρου φαῦλα φανήσεται τὰ αὐτὰ ταῦτα καὶ ἄζηλα· οὔτε γὰρ μεταφοραί τινες ἐν αὐτοῖς εὐγενεῖς ἔνεισιν οὔτε ὑπαλλαγαὶ οὔτε καταχρήσεις οὔτ' ἄλλη τροπικὴ διάλεκτος οὐδεμία, οὐδὲ δὴ γλῶτται πολλαί τινες οὐδὲ ξένα ἢ πεποιημένα ὀνόματα. **12** Τί οὖν λείπεται μὴ οὐχὶ τὴν σύνθεσιν τοῦ κάλλους τῆς ἑρμηνείας αἰτιᾶσθαι;

Τοιαῦτα δ' ἐστὶ παρὰ τῷ ποιητῇ μυρία, ὡς εὖ οἶδ' ὅτι πάντες ἴσασιν· ἐμοὶ δ' ὑπομνήσεως ἕνεκα λέγοντι ἀρκεῖ ταῦτα μόνα εἰρῆσθαι.

13 Φέρε δὴ μεταβῶμεν καὶ ἐπὶ τὴν πεζὴν διάλεκτον καὶ σκοπῶμεν, εἰ κἀκείνῃ τὸ αὐτὸ συμβέβηκε πάθος, ὥστε, περὶ μικρὰ καὶ φαῦλα πράγματά τε καὶ ὀνόματα συνταχθέντα καλῶς, μεγάλας γίνεσθαι τὰς χάριτας.

14 Ἔστι δὴ παρὰ τῷ Ἡροδότῳ βασιλεύς τις Λυδῶν, ὃν ἐκεῖνος Κανδαύλην ‹καλεῖ, Μυρσίλον δὲ› καλεῖσθαί φησιν ὑφ' Ἑλλήνων, τῆς ἑαυτοῦ γυναικὸς ἐρῶν, ἔπειτα ἀξιῶν τινα τῶν ἑταίρων αὐτοῦ γυμνὴν τὴν ἄνθρωπον ἰδεῖν, ὃ δὲ ἀπομαχόμενος μὴ ἀναγκασθῆναι, ὡς δὲ οὐκ ἔπειθεν, ὑπομένων τε καὶ θεώμενος αὐτήν. Τὸ πρᾶγμα οὐχ ὅ τι σεμνὸν ἢ καλλιλογεῖσθαι ἐπιτήδειον, ἀλλὰ καὶ ταπεινὸν καὶ ἐπικίνδυνον καὶ τοῦ αἰσχροῦ μᾶλλον ἢ τοῦ καλοῦ ἐγγυτέρω· ἀλλ' εἴρηται σφόδρα δεξιῶς, καὶ κρεῖττον γέγονεν ἀκουσθῆναι λεγόμενον ἢ ὀφθῆναι γινόμενον.

15 Ἵνα δὲ μή τις ὑπολάβῃ τὴν διάλεκτον εἶναι τῆς ἡδονῆς αἰτίαν τῇ λέξει, μεταθεὶς αὐτῆς τὸν χαρακτῆρα εἰς τὴν Ἀτθίδα γλῶτταν καὶ οὐδὲν ἄλλο περιεργασάμενος, οὕτως ἐξοίσω τὸν διάλογον.

"Eumeo, sta arrivando uno che certo ti è grande amico
o che tu ben conosci; perché i cani non stanno abbaiando,
ma vanno menando la coda; sento un rumore di passi".
Non tutto il discorso egli disse, che il figlio suo amato
fu ritto davanti alla soglia. Si levò, stupefatto, il porcaro,
dalle mani gli caddero i vasi con cui faticava,
mescolando il vino lucente. Incontro al padrone si fece,
lo baciò sulla testa, baciò tutti e due gli occhi belli,
tutt'e due le mani. Grossa una lacrima cadde[9].

9 Che questi versi attirino e incantino l'orecchio e che non siano inferiori, in quanto a piacevolezza, agli scritti più riusciti, so bene che tutti sarebbero d'accordo. Ma dove sta la loro forza di persuasione, e perché risulta tale, per la scelta delle parole o per la loro composizione?

10 Nessuno attribuirebbe il merito alla selezione, ne sono convinto. Il passo intero, in effetti, è intessuto dei nomi più alla buona e più umili[10]: quelli che avrebbe usato d'istinto un contadino, un pescatore, un artigiano, chiunque non si dia pena di parlar forbito. **11** Sciolte dal vincolo del metro, queste stesse frasi appariranno cose dappoco e sprovviste d'interesse[11]; non ci sono metafore ben riuscite, né ipallagi, né catacresi[12]; non vi si trovano altre forme di linguaggio figurato, non ci sono d'altra parte termini rari in abbondanza, né parole che si discostino dall'uso comune o che siano di nuovo conio[13]. **12** Che altro rimane allora, se non attribuire alla composizione la bellezza dell'espressione?

Passaggi di questo genere sono innumerevoli nel Poeta: tutti lo sanno, ne sono convinto. Questi soli esempi sono sufficienti, come richiamo per la memoria.

13 Passiamo ora alla prosa, per verificare se anch'essa vada soggetta allo stesso fenomeno: di far nascere grande l'incanto della grazia[14] con fatterelli e parole di poco conto, ma organizzati con arte.

14 C'è in Erodoto un luogo in cui il re dei Lidi, che egli chiama Candaule (ma che, a suo dire, vien chiamato Mirsilo dai Greci), innamorato della sua sposa, vuole un giorno soddisfare il desiderio che un suo amico la veda nuda; l'amico si oppone a quell'atto di violenza, ma non riesce a persuaderlo, per cui acconsente, e la guarda[15]. Il fatto è tutt'altro che nobile e non si presta ad esser detto con belle parole, al contrario, è vile, scabroso, prossimo più alla licenza che alla virtù; ma è stato detto con grande abilità, e risulta più efficace a sentirlo raccontare che a vederlo mentre si svolge[16].

15 Perché non si sospetti che sia il dialetto[17] responsabile della piacevolezza dello stile, ne trasporrò la coloritura in attico, e senza cambiar altro, lo riporterò in questo modo:

8 "Τύγη, οὐ γάρ σε δοκῶ πείθεσθαί μοι λέγοντι περὶ τοῦ εἴδους τῆς γυναικός· ὥτα γὰρ τυγχάνει ἀνθρώποις ὄντα ἀπιστότερα ὀφθαλμῶν· ποίει ὅπως ἐκείνην θεάσῃ γυμνήν". Ὁ δ' ἀναβοήσας εἶπε· "Δέσποτα, τίνα λόγον λέγεις οὐχ ὑγιᾶ, κελεύων με δέσποιναν τὴν ἐμὴν θεάσασθαι γυμνήν; Ἅμα δὲ χιτῶνι ἐκδυομένῳ συνεκδύεται καὶ τὴν αἰδῶ γυνή. Πάλαι δὲ τὰ καλὰ ἀνθρώποις ἐξεύρηται, ἐξ ὧν μανθάνειν δεῖ· ἐν οἷς ἓν τόδ' ἐστίν, ὁρᾶν τινα τὰ ἑαυτοῦ. Ἐγὼ δὲ πείθομαι ἐκείνην εἶναι πασῶν γυναικῶν καλλίστην, καὶ σοῦ δέομαι μὴ χρήζειν ἀνόμων". 9 Ὁ μὲν δὴ λέγων ταῦτα ἀπεμάχετο, ὁ δ' ἠμείβετο τοῖσδε· "Θάρσει, Γύγη, καὶ μὴ φοβοῦ μήτ' ἐμέ, ὡς πειρώμενόν σου λόγον λέγω τόνδε, μήτε γυναῖκα τὴν ἐμήν, μή τί σοι ἐξ αὐτῆς γένηται βλάβος. Ἀρχὴν γὰρ ἐγὼ μηχανήσομαι οὕτως ὥστε μηδὲ μαθεῖν αὐτὴν ὀφθεῖσαν ὑπὸ σοῦ. Ἄγων γάρ σε ἐς τὸ οἴκημα, ἐν ᾧ κοιμώμεθα, ὄπισθεν τῆς ἀνοιγομένης θύρας στήσω· μετὰ δὲ ἐμὲ εἰσελθόντα παρέσται καὶ ἡ γυνὴ ἡ ἐμὴ εἰς κοίτην. Κεῖται δ' ἐγγὺς τῆς εἰσόδου θρόνος· ἐπὶ τοῦτον τῶν ἱματίων ἐκδῦσα καθ' ἓν ἕκαστον θήσει, καὶ καθ' ἡσυχίαν πολλὴν παρέσται σοι θεάσασθαι. Ὅταν δ' ἀπὸ τοῦ θρόνου πορεύηται ἐπὶ τὴν εὐνὴν κατὰ νώτου τε αὐτῆς γένῃ, σοὶ μελέτω τὸ ἐντεῦθεν ὅπως μή σε ὄψεται ἀπιόντα διὰ θυρῶν". 10 Ὁ μὲν δὴ ὡς οὐκ ἠδύνατο διαφεύγειν, ἕτοιμος ἦν ποιεῖν ταῦτα.

16 Οὐκ ἂν ἔχοι τις οὐδ' ἐνταῦθα εἰπεῖν, ὅτι τὸ ἀξίωμα καὶ ἡ σεμνότης τῶν ὀνομάτων εὔμορφον πεποίηκε τὴν φράσιν· ἀνεπιτήδευτα γάρ ἐστι καὶ ἀνέκλεκτα, οἷα ἡ φύσις τέθεικεν σύμβολα τοῖς πράγμασιν. Οὐδὲ γὰρ ἥρμοττεν ἴσως κρείττοσι χρήσασθαι ἑτέροις· **17** ἀνάγκη δέ που, ὅταν τοῖς κυριωτάτοις τε καὶ προσεχεστάτοις ὀνόμασιν ἐκφέρηται, τὰ νοήματα μηδὲν σεμνότερα εἶναι, ἢ οἷά ἐστιν· ὅτι δὲ οὐδὲν ἐν αὐτοῖς ἐστι σεμνὸν οὐδὲ περιττόν, ὁ βουλόμενος εἴσεται μεταθεὶς οὐδὲν ὅ τι μὴ τὴν ἁρμονίαν.

18 Πολλὰ δὲ καὶ παρὰ τούτῳ τῷ ἀνδρὶ τοιαῦτά ἐστιν, ἐξ ὧν ἄν τις τεκμήραιτο ὅτι οὐκ ἐν τῷ κάλλει τῶν ὀνομάτων ἡ πειθὼ τῆς ἑρμηνείας ἦν, ἀλλ' ἐν τῇ συζυγίᾳ.

Καὶ περὶ μὲν τούτων ἱκανὰ ταῦτα.

(8.2) "Gige, mi pare che tu non creda alle mie parole, quando ti parlo delle forme di mia moglie. Già, crediamo più ai nostri occhi che alle nostre orecchie. Fa dunque in modo di vederla nuda". Gige di rimando: 3 "Signore, cosa dici! È una pazzia ordinarmi di veder nuda la mia padrona! Se una donna si toglie la veste, si spoglia anche del pudore. 4 È dai tempi andati che gli uomini hanno scoperto quei bei principî, che devono farci da guida. Tra cui questo: ognuno guardi il suo. Quanto a me, io mi fido: tua moglie è la più bella donna del mondo. Ma non chiedermi cose disoneste". 9.1 Gige con queste parole cercava di difendersi. Candaule replicò: "Fatti animo, Gige, e non aver paura di me: con la mia proposta non ti sto mettendo alla prova, e non temere neanche mia moglie, che ti faccia un danno. Combinerò la cosa in modo tale che lei nemmeno si accorgerà di esser stata vista da te. 2 Ti farò entrare nella stanza da letto, e ti metterò dietro alla porta aperta. Dopo di me entrerà anche mia moglie per coricarsi. Vicino all'ingresso c'è uno sgabello: su questo deporrà i vestiti, togliendoseli a uno a uno, e tu potrai guardarla con tutto comodo. 3 Ma quando si allontanerà dallo sgabello e andrà verso il letto, e tu sarai dietro di lei, sta' attento a non farti vedere, mentre oltrepassi la porta". 10.1 Gige, non potendosi sottrarre all'ordine, era pronto a farlo.

16 Non si potrebbe certo dire neppure in questo caso che siano state la dignità e la nobiltà del lessico a dar bella forma all'espressione; i termini infatti non risultano né curati né ricercati, ma tali e quali la natura li ha assegnati a significare le cose[18]. Certo, non sarebbe per nulla convenuto usarne altri, magari di miglior caratura. **17** È in qualche modo necessario che, quando ci si esprima con i termini più usuali ed appropriati, questi siano alla stessa stregua delle idee; in questo caso, nulla c'è di elevato e di raffinato, e chi lo voglia potrà verificarlo, senza modificare alcunché, al di fuori dell'armonizzazione.

18 In questo Autore ci sono altri passi analoghi in grado di provare che la forza di persuasione del discorso non consiste nella bellezza dei vocaboli[19], ma nella loro reciproca combinazione[20].

Sull'argomento, questo basta.

[*Quanto possa la composizione*]

1 Nel testo riportato dal cod. P, su cui si basa per la massima parte la presente traduzione, la poesia è anteriore alla prosa, in omaggio a una tradizione consolidata che la designa come la più antica forma di comunicazione letteraria, mentre nel resto della tradizione manoscritta del *CV* i termini risultano invertiti. Se si prescinde da generiche considerazioni di Aristotele contenute nella *Retorica*, 3.1404a 20: «A dare impulso (alla cura dello stile) furono inizialmente, com'è naturale, i poeti» e nei frammenti del perduto dialogo *Sui poeti* (cfr. frr. 15, 17 Gigon), tre fonti in particolare – Varrone, in Isid. *orig*. 1.38.2, Strabone, 1.2.6, Plutarco, *Mor*. 406c – riferiscono con qualche discrepanza che inizialmente tutte le forme di comunicazione (in particolare storia e filosofia) erano in poesia, ma in seguito, mutate le condizioni di vita, cambiò anche la forma del discorso: la storia «scese dal cocchio», la filosofia proseguì sulla via della ricerca attraverso il dialogo: cfr. Norden 1986, I pp. 41-44.

2 Cfr. n. 9 a *CV* 2.5.

3 Dionigi espone qui un concetto chiave della sua stilistica, che sarà più volte ribadito nell'opera, fino alla conclusione (*CV* 26.6-10): la differenza tra una composizione bella e una scadente ha maggiore peso rispetto alla distinzione formale tra poesia e prosa. La poesia ha un ruolo centrale nella formazione oratoria che Dionigi propone al suo discepolo, perché offre materiale da rielaborare attraverso esercizi di metafrasi e metarritmia (*CV* 4), testi da esaminare in minuziose analisi fonico-ritmiche (*CV* 11, 15, 17, 18, 20, 22, 23), da comparare alla prosa (*CV* 25, 26), da fruire attraverso la percezione isintiva e irrazionale (ἄλογος αἴσθησις: *CV* 15.6, 23.20); attraverso l'abitudine all'ascolto (ἀκρόασις: *CV* 9.7, 11.26, 12.3, 19.13, 22.35, 22.41), egli potrà raggiungere una più matura e consapevole sensibilità estetica e imparare a discernere i caratteri distintivi di un'opera letteraria con giudizio razionale (λογικὸν κριτήριον: cfr. D.H. *Thuc*. 27.4). Se all'educazione primaria era affidato l'esercizio di memorizzazione di testi poetici, scelti soprattutto per il loro contenuto formativo, l'apprendistato dell'oratore si fondava sullo studio intenso degli autori del passato, storici, filosofi ed oratori, ma anche poeti, Omero *in primis*: non perché i versi dei poeti andassero utilizzati nei discorsi, ma perché potevano illustrare un effetto ben riuscito, o un vizio da evitare. Il valore dell'ascolto (ἀκρόασις) e della lettura (ἀνάγνωσις) dei poeti nel tirocinio dell'oratore, teorizzato da Teofrasto (fr. 707 Fortenbaugh, teste Quint. *inst*. 10.1.27), è difeso anche dall'autore del *Sublime* (Longin. 13-14), da Cicerone, *Arch*. 12-14, dal retore Agamennone nel *Satyricon* (Petron. 5), da Quintiliano, *inst*. 1.8.1-2, 1.8.4-12, 10.1.19, mentre lo scritto plutarcheo *de audiendis poetis* (*Mor*. 14b ss.) si rivolge ai giovani avviati agli studi filosofici. Della sterminata messe di studi sull'argomento si citano i 'classici' Flashar 1979a, pp. 83-97; Marrou 2008, pp. 221-39.

4 Analoghe osservazioni in Longin. 40.2 s.: «Molti scrittori e poeti, benché non fossero per natura portati a grandi altezze – senza essere tuttavia privi di grandezza – facendo per lo più ricorso a termini di uso comune e dozzinali e senza concedersi alcun lusso, ma solo attraverso il collocarli e il farli armonizzare, raggiunsero tuttavia nobiltà e distinzione, senza dare l'impressione di uno stile dappoco» (trad. Donadi).

5 In greco περιττῶς (lett. 'in modo elegante'). Negli scrittori di epoca classica l'aggettivo περιττός in genere denota, sul piano del discorso, la sovrabbondanza, che è bene evitare: cfr. *e.g.* Isoc. 12.88. Dionigi, invece, sulla scorta di Teofrasto (cfr. fr. 691 Fortenbaugh e comm. *ad loc*.) o forse di Filodemo, *Rh*. 1, p. 197.1 Sudhaus, dà a περιττός una valenza positiva ('grandioso', 'magniloquente') e lo abbina a σεμνός 'solenne' oppure a ὑψηλός: cfr. *CV* 18.14, *Lys*. 3.8, *Is*. 3.2, *Isocr*.

3.1, *Dem*. 1.3, *Imit*. fr. 5 p. 29 Aujac: cfr. Geigenmueller 1908, pp. 100-1. L'ambivalenza del termine è sottolineata dalla traduzione che ne fornisce Aulo Gellio, 1.22.9 «Graecos enim περισσόν in utramque partem ponere, vel quod supervacaneum esset ac non necessarium, vel quod abundans nimis et adfluens et exuberans»: cfr. Ernesti 1795, p. 361; Innes 1995, pp. 257-58. Val forse la pena di notare che in Plu. *Thes*. 19 l'avverbio περιττῶς costituisce coppia dittologica con ἰδίως 'in modo appropriato'; questa forma, attestata anche in questo passo dai codd. recenziori di Dionigi, è pressoché omofona nella pronuncia itacistica a ἡδέως ('in modo piacevole'), che è lezione stampata concordemente dagli editori e anche qui accolta. A περιττός Dionigi oppone εὐτελής 'alla buona': cfr. *CV* 3.10.

6 L'espressione ritorna in Luc. *Scyth*. 11.

7 Non fu certo Dionigi ad introdurre in ambito linguistico-retorico la nozione di 'purezza' (καθαρότης, in latino *puritas*: cfr. Geigenmueller 1908, pp. 17-21), che consiste nel corretto uso dei nomi in rapporto a un determinato sistema linguistico (cfr. *CV* 1.8 καθαρὰ ὀνόματα): i primi ad occuparsene furono probabilmente i Sofisti, che chiamano ὀρθοέπεια l'esattezza, la chiarezza e l'inequivocabilità del linguaggio: cfr. Protag. *VS* 80 A 26; Plat. *Phaedr*. 267c. Allievo di Gorgia, Isocrate, 5.4, vanta la 'purezza', insieme alla precisione (ἀκρίβεια), quale pregio del suo stile. Sul tema cfr. Untersteiner 2008, p. 93; O'Sullivan 1992, pp. 43-47. In *Rh*. 3.1407a 20, Aristotele esprime il concetto di 'purezza (e correttezza) linguistica' con τὸ ἑλληνίζειν, che contrappone al solecismo, cioè all'errore grammaticale, e al barbarismo. L'aggettivo καλλιρρήμων ('di bella pronuncia'), che per quanto ne sappiamo è neologismo di Dionigi, va qui probabilmente inteso come sinonimo di εὔφωνος, ossia in riferimento all'effetto fonico o icastico delle singole parole, i καλὰ ὀνόματα di cui trattano Aristotele, *Rh*. 3.1405b 6-7, 17-20, e Teofrasto (frr. 687 e 688 Fortenbaugh: cfr. *CV* 16.15, 25.8 ed anche Demetr. *Eloc*. 173, Longin. 30.1); diversamente Geigenmueller 1908, p. 53, che include καλλιρρήμων tra le qualità dello stile grandioso. Dionigi peraltro ribadisce e precisa un concetto già espresso in *CV* 2.6: la scelta di parole belle o rare è meno importante, in vista di una bella composizione, dell'εὐφωνία ottenuta dalla giusta combinazione di parole di uso comune (vd. anche *infra*, *CV* 3.18, 25.8 e *Is*. 3).

8 Analoghe considerazioni in D.H. *Dem*. 18; Quint. *inst*. 1.5.3, 8.3.38.

9 Hom. *Od*. 16.1-16. Ai vv. 6-7 la citazione dionisiana si discosta leggermente dalla tradizione diretta del testo omerico. In particolare al v. 7 i codd. dell'*Odissea* recano il testo αἶψα δ' ἄρ' Εὔμαιον ἔπεα πτερόεντα προσηύδα, che in traduzione vale: «E subito a Eumeo rivolse parole fugaci». Per un raffronto tra le valutazioni di Dionigi e le note nei *corpora* degli scolî omerici, risalenti in ultima istanza ai commentari di età ellenistica, cfr. Calvani Mariotti 1990; Calvani Mariotti 1995, pp. 163-75, 180-88.

10 Εὐτελής 'alla buona' è opposto a περιττός 'elegante, grandioso', così come ταπεινός 'umile' a σεμνός 'solenne, elevato': quest'ultima coppia di opposti è già presente nella stilistica aristotelica: cfr. Arist. *Po*. 1458a 20 s., *Rh*. 3.1404b 1-8 (cfr. anche Thphr. fr. 688 Fortenbaugh, citato *infra*, in *CV* 16.15); εὐτελής è opposto a εὔογκος in Arist. *Rh*. 3.1408a 13, a σεμνός ed a πολυτελής 'magniloquente' in Phld. *Poem*. 2, *P.Herc*. 1677. col. 5.20-4: cfr. Geigenmueller 1908, p. 113. La combinazione efficace di parole tratte dalla lingua corrente (κύρια ὀνόματα) è dote che Aristotele individua per la prima volta in Euripide: cfr. *Rh*. 3.1404b 25. Il giudizio di Dionigi trova riscontro nei frammenti dei κριτικοί riportati da Filodemo nel primo libro della *Poetica*. In esso Filodemo esponeva e confutava le teorie dei suoi avversari, i quali nel valutare un'opera poetica privilegiavano gli effetti della σύνθεσις e dell'εὐφωνία e il ruolo dell'udito: cfr. Eracleodoro, frr. 8-9, 21-22, 29, pp. 215-27 Janko; Cratete di Mallo, fr. 101 Broggiato. Per quanto concerne i punti di contatto tra Dionigi e i κριτικοί, si rinvia a Janko 2000, p. 176-81; de Jonge 2008, pp. 37-38, 190-91.

11 Secondo Isocrate, 9.10, se si privano le composizioni poetiche, anche quelle più note, dei metri e dei ritmi loro propri, conservando inalterati parole e concetti, esse perderanno gran parte del loro fascino. Lo stesso concetto è espresso da Eracleodoro, frr. 34 e 35, p. 223 Janko. Filodemo assume una posizione più radicale al riguardo: se si alterano gli elementi formali di una composizione, ne viene compromesso anche il significato (cfr. Phld. *de poem*. 2, *P.Herc*. 1676 fr. 9.20-5 e *P.Herc*. 1676, coll. 7.17.12.6). La trasformazione di un testo poetico in prosa era esercizio

comune nelle scuole di retorica, come prova, ad esempio, la celebre rielaborazione platonica di *Il.* 1.12-42 in *Rsp.* 3.392c-394c. Altri esercizi di riscrittura, compresi sotto il nome di μετάθεσις o anche μετάφρασις, prevedevano la sostituzione di termini di uso comune con altri rari (o viceversa: cfr. Arist. *Po.* 22, 1458a 17-31) o la sostituzione del metro e/o del ritmo di un verso con conseguente alterazione dell'ordine delle parole: esempi di rielaborazione di versi omerici ad opera dei κριτικοί sono documentati nel primo libro della *Poetica* di Filodemo (cfr. Eracleodoro, frr. 38-41 Janko; Pausimaco, pp. 284-87 Janko). Per la prosa, la μετάθεσις prevedeva, oltre alla variazione del dialetto, il cambiamento dell'*ordo verborum* (cfr. *e.g.* Demetr. *Eloc.* 6, 11, 28 s., 31, 46, 48 e). Al riguardo cfr. Bottin 1975, pp. 60-79; Marchiori 1985, pp. 31-35; Spina 1994, pp. 173-79; Grimaldi 2004, pp. 21-49, con numerosi esempi. Sulle varie tipologie di 'metatesi' in Dionigi, cfr. de Jonge 2005b, pp. 463-80; de Jonge 2008, pp. 367-90; sulla 'metatesi' come criterio di valutazione dello stile, cfr. Greenberg 1958, pp. 262-70; Damon 1991, pp. 33-58.

12 Μεταφορά va qui intesa nel senso specifico indicato da Aristotele in *Rh.* 3.1405b 9 ss. – cioè come sostituzione di un termine proprio con un termine il cui significato è in rapporto di 'somiglianza' con quello della parola sostituita – e non nel senso più ampio di 'traslato', che si trova *e.g.* in *Po.* 1457b 6-1459a 16, e che comprende anche perifrasi, sineddoche, iperbole e metonimia. Come si evince dal testo, Dionigi distingue la metafora da «ipallage», «catacresi» e da altre non precisate «forme di linguaggio figurato» (in greco: τροπικὴ λέξις): cfr. Geigenmueller 1908, pp. 16-17, 22. Ὑπαλλαγή, equivalente in questo caso a μετωνυμία (cfr. Cic. *orat.* 93; Quint. *inst.* 8.6.23), consiste nello spostamento semantico fondato su un rapporto di causa-effetto tra il termine proprio e quello traslato; in genere – ma già nella retorica antica – con 'ipallage' si intende invece lo spostamento della relazione grammaticale di un aggettivo dal termine cui dovrebbe essere semanticamente riferito, a un altro termine del contesto (cfr. *e.g.* Verg. *Aen.* 6.268 *ibant obscuri sola sub nocte* per «ibant soli obscura sub nocte»). Nella definizione di Arist. *Rh.* 3.1405a 35 ss., la catacresi consiste nel «dare un nome a qualcosa che è privo di una voce propria» ed è classificata come specie di metafora (es. 'le gambe del tavolo': cfr. Demetr. *Eloc.* 87; *Rhet.Her.* 4.45; Cic. *de orat.* 3.169; *orat.* 94; Quint. *inst.* 8.6.34: il corrispettivo latino è *abusio*): su questo cfr. Lausberg 1990, pp. 285-91, §§ 558-64.

13 In Arist. *Po.* 1457b 1-6, 33-35; *Rh.* 3.1404b 1 ss. γλῶτται e neologismi (πεποιημένα ὀνόματα) sono ingredienti dell'ornato poetico, mentre le parole di uso comune (κύρια ὀνόματα), usate in senso proprio, conferiscono all'espressione la chiarezza (σαφήνεια), che è qualità essenziale del linguaggio parlato e della prosa: questo intende Dionigi con κύρια τε καὶ κοινὰ ὀνόματα (cfr. *CV* 21.4, *Lys.* 3.1, 3.10., *Isocr.* 11.2, *Dem.* 13.1: Geigenmueller 1908, pp. 15-16, 21-22). Va precisato tuttavia che Aristotele comprende con γλῶτται vocaboli desueti ed estranei alla sfera linguistica del parlante, mentre Dionigi opera una ulteriore distinzione tra γλῶτται e ξένα ὀνόματα: cfr. Geigenmueller 1908, p. 104, Donadi 1974, p. 121; Lausberg 1990, pp. 597-98, §§ 1235-37.

14 In greco al plurale: χάριτες: cfr. Ernesti 1795, pp. 380-81, Geigenmueller 1908, pp. 34, 49. Il vocabolo denota tutto ciò che rende piacevole ed elegante una composizione, sia nel contenuto che nella forma espressiva (in questo ambito cfr. Longin. 34.2): una qualità che chiunque può cogliere, anche se non particolarmente versato negli studi retorici, purché dotato di sensibilità. Analoghe osservazioni in D.H. *Lys.* 10.5 s. La χάρις è annoverata tra gli elementi stilistici costitutivi del 'piacere' in *CV* 11.2; ad essa Demetrio dedica un'intera sezione del suo trattato (*Eloc.* 128-62).

15 Dionigi prima riassume brevemente poi cita per esteso Hdt. 1.8-10. La citazione del passo delle *Storie*, così come è riportata dai codici del *CV*, non corrisponde esattamente al testo trasmesso dai codici erodotei. Va sottolineato che Dionigi presenta di proposito un testo di Erodoto alterato, volendo offrire un esempio di traduzione dal dialetto ionico all'attico – quindi un testo con numerose variazioni fonetiche, morfologiche ed anche qualche modernizzazione lessicale; quanto alle discrepanze non direttamente ascrivibili a questo esperimento di traduzione, è impossibile per noi stabilire se esse siano dovute a guasti meccanici, a un difetto di memoria o all'esistenza di una diversa tradizione di cui Dionigi poteva disporre. Per un confronto tra le numerose versioni del testo erodoteo si rimanda a Spina 1999, pp. 111-36; sulla riscrittura dionisiana cfr. de Jonge 2005b, pp. 476-77.

16 Dionigi contrappone la narrazione dell'evento all'evento stesso, cioè la mediazione del racconto all'esperienza diretta. Un giudizio analogo sull'efficacia icastica della λέξις di Erodoto si trova in Longin. 26.2: «Non ti accorgi amico mio, come prendendo con sé l'animo tuo, lo conduce in quei luoghi, trasformando in visione quel che si ascolta?» (trad. Donadi). Si può anche supporre che Dionigi alluda polemicamente alla versione tragica del racconto erodoteo relativo a Gige e Candaule, di incerta datazione, conosciuta con il nome di *Dramma di Gige*, che ai suoi tempi forse era ancora accessibile, ma che noi conosciamo solo da un frammento papiraceo (*POxy* 2382), pubblicato da Lobel 1950, pp. 3-12.

17 In greco διάλεκτος: in *CV* 3.11 e 11.15, la stessa parola è impiegata nell'accezione generica di 'linguaggio' 'modo di parlare', che può essere prosastico (πεζή, *CV* 3.13) o poetico (ποιητική, *CV* 21.2) o figurato (τροπική, *CV* 3.10). L'eliminazione del colore dialettale – in questo caso Dionigi 'traduce' in attico l'originale ionico di Erodoto – costituiva uno dei tanti esercizi scolastici di riscrittura di un testo, volti a metterne in luce le virtù, i difetti, le peculiarità. Un esempio analogo in D.H. *Dem.* 41.5, con la versione attica di Hdt. 7.8. Su questo si veda de Jonge 2005b, p. 476. Un accenno alla piacevolezza intrinseca del dialetto ionico, che in questo caso Dionigi giudica stilisticamente ininfluente, si trova in Quint. *inst.* 9.4.18 e in Hermog. *Id.* 2.4, p. 336.1-9 Rabe. In *CV* 24.5 Erodoto è individuato come rappresentante dell'armonia 'comune' o 'di mezzo'.

18 Stando a de Jonge 2008, pp. 65-70, 84-89, in questo passo Dionigi intenderebbe semplicemente contrapporre il linguaggio semplice, naturale (κατὰ φύσιν), in quanto privo di orpelli stilistici, al linguaggio elaborato ad arte, senza peraltro riferirsi alla controversa questione sull'origine 'naturale' o 'convenzionale' dei nomi, cui si sofferma semmai in *CV* 16.2-5 e su cui ritorna in un breve inciso in *CV* 18.2. Secondo l'interpretazione più diffusa (cfr. Schenkeveld 1983, pp. 89-70), il passo rimanderebbe invece alla teoria stoica dell'origine 'naturale' del linguaggio, apparentemente contraddetta in *CV* 18.2. La questione sull'origine del linguaggio ha diviso per secoli filosofi antichi e moderni. A quanto pare Eraclito per primo (cfr. *e.g. VS* 22 B 48) individuò il rapporto tra oggetto e suono, e per questa via proseguì il suo allievo Cratilo, che dà il nome al celebre dialogo platonico dedicato al linguaggio (cfr. *CV* 16.4 e n. 6 al passo). L'eredità di Cratilo fu raccolta dagli Stoici, secondo i quali le prime parole (πρῶται φωναί) della lingua erano di natura onomatopeica e conoscere l'origine dei nomi equivaleva a risalire alla loro vera essenza. Sul versante opposto, Parmenide (*VS* 28 B 19) e Democrito (*VS* 68 B 26) affermarono più o meno esplicitamente l'origine convenzionale del linguaggio, liberandolo da ogni riferimento a valori assoluti, e così più tardi la scuola di Aristotele (*Interpr.* 16a -9; *de anim.* 420b 5, *Soph. El.* 165a 6-8). Per quanto concerne i Sofisti, dalle testimonianze che ci sono pervenute non emerge un'impostazione univoca e coerente in merito all'origine del linguaggio: per Protagora, ad esempio, l'istinto linguistico si afferma come un fenomeno naturale dell'uomo che articola parole, anche se poi interviene la normalizzazione, ὀρθοέπεια, che è prodotto umano (cfr. Untersteiner 2008, p. 93); per Prodico le parole, se considerate in sé, nella loro valenza etimologica, sono 'per natura' (φύσει), se sono considerate nel loro impiego pratico sono 'per norma' (νόμῳ: cfr. Untersteiner 2008, p. 321). Così anche per Epicuro, *Epist. ad Herod.* (2), 75, il linguaggio nasce per natura, ma si sviluppa per convenzione. La *querelle* si riaccese in epoca ellenistica con gli anomalisti pergameni, di indirizzo stoico, e gli analogisti alessandrini, epicurei o peripatetici. Ancora preziosa la sintesi di Della Casa 1973, pp. 41-91; più recenti i contributi di Sluiter 1990; Prencipe 2002, pp. 23-69.

19 Cfr. *CV* 3.4 e n. 7.

20 In greco συζυγία. Il termine ricorre più volte in questo trattato, a designare ora la 'combinazione di parole' (cfr. *CV* 6.1, 7.3, 7.5), ora la 'combinazione di lettere' (cfr. *CV* 13.24, 25, 29, 31;14. 24; 23.12): cfr. Pohl 1968, p. 7.

Capitolo quarto

IV

1 Ἵνα δὲ πολὺ μᾶλλον αἴσθηταί τις ὅσην ἔχει ῥώμην ἡ συνθετικὴ δύναμις ἔν τε ποιήμασι καὶ λόγοις, λήψομαί τινας εὖ ἔχειν δοκούσας λέξεις, ὧν τὰς ἁρμονίας μεταθεὶς ἀλλοῖα φαίνεσθαι ποιήσω καὶ τὰ μέτρα καὶ τοὺς λόγους.

2 Λαμβανέσθω δὲ πρῶτον μὲν ἐκ τῶν Ὁμηρικῶν ταυτί·

ἀλλ' ἔχον ὥς τε τάλαντα γυνὴ χερνῆτις ἀληθής,
ἥ τε σταθμὸν ἔχουσα καὶ εἴριον ἀμφὶς ἀνέλκει
ἰσάζουσ', ἵνα παισὶν ἀεικέα μισθὸν ἄροιτο.

Τοῦτο τὸ μέτρον ἡρωϊκόν ἐστιν ἑξάπουν τέλειον, κατὰ πόδα δάκτυλον βαινόμενον. **3** Ἐγὼ δὴ τῶν αὐτῶν ὀνομάτων τούτων μετακινήσας τὴν σύνθεσιν, τοὺς αὐτοὺς στίχους ἀντὶ μὲν ἑξαμέτρων ποιήσω τετραμέτρους, ἀντὶ δὲ ἡρωϊκῶν προσοδιακοὺς τὸν τρόπον τοῦτον·

ἀλλ' ἔχον ὥστε γυνὴ χερνῆτις τάλαντ' ἀληθής,
ἥ τ' εἴριον ἀμφὶς καὶ σταθμὸν ἔχουσ' ἀνέλκει
ἰσάζουσ', ἵν' ἀεικέα παισὶν ἄροιτο μισθόν.

Τοιαῦτά ἐστι τὰ πριάπεια [διφίλια] λεγόμενα ταυτί·

Οὐ βέβηλος, ὦ τελέται τοῦ νέου Διονύσου,
κἀγὼ δ' ἐξ εὐεργεσίης ὠργιασμένος ἥκω.

4 Ἄλλους πάλιν λαβὼν στίχους Ὁμηρικούς, οὔτε προσθεὶς αὐτοῖς οὐδὲν οὔτε ἀφελών, τὴν δὲ σύνθεσιν ἀλλάξας μόνον, ἕτερον ἀποδώσω γένος τὸ τετράμετρον καλούμενον Ἰωνικόν·

ὣς ὃ πρόσθ' ἵππων καὶ δίφρου κεῖτο τανυσθείς,
βεβρυχώς, κόνιος δεδραγμένος αἱματοέσσης.

ὣς ὃ πρόσθ' ἵππων καὶ δίφρου κεῖτο τανυσθείς,
αἱματοέσσης κόνιος δεδραγμένος, βεβρυχώς.

IV

1 Perché s'intenda con molta maggiore chiarezza quanta forza abbia la capacità compositiva in poesia e in prosa, riporterò alcuni passi ben riusciti; modificandone l'armonizzazione, farò di questi un'altra cosa, sia che si tratti di versi o di prosa[1].

2 Prendiamo innanzi tutto questi versi di Omero:

> *Quale un'onesta filatrice nella mano regge la bilancia*
> *e un peso nella mano tiene, nell'altra della lana, e la solleva,*
> *equilibrando, se ai figli procurerà un soldo vile*[2] *...*

Questo è il metro eroico di sei piedi perfetto, scandito in piedi dattilici. **3** Sarò io ora a modificare la posizione reciproca di questi stessi termini, e gli stessi versi da esametri li farò tetrametri, da eroici prosodiaci, in questo modo[3]:

> Quale un'onesta filatrice la bilancia regge nella mano
> e la lana tiene nella mano e il peso nell'altra, e la solleva
> equilibrando, se un vile soldo procurerà ai figli.

Qualcosa del genere sono i priapei [difili][4], che si presentano in questo modo:

> *Non sono un profano, ministri del giovane Dioniso,*
> *anch'io, per il favore accordatomi, vengo dalle sue orge*[5].

4 Prendiamo ancora dei versi di Omero; non vi aggiungo nulla e non vi tolgo nulla: ma semplicemente modificando la posizione delle parole, restituirò un altro genere di tetrametro, quello che si dice 'ionico':

> *Come innanzi ai cavalli e al carro giaceva disteso*
> *e ruggiva tremendo, alla polvere aggrappato viva di sangue*[6].

diventa

> Come innanzi ai cavalli e al carro giaceva disteso,
> alla polvere viva di sangue aggrappato, ruggiva tremendo[7].

Τοιαῦτ' ἐστὶ τὰ Σωτάδεια ταυτί·

ἔνθ' οἳ μὲν ἐπ' ἄκραισι πυραῖς νέκυες ἔκειντο
γῆς ἐπὶ ξένης, ὀρφανὰ τείχεα προλιπόντες
Ἑλλάδος ἱερῆς καὶ μυχὸν ἑστίης πατρῴης,
ἦβην τ' ἐρατὴν καὶ καλὸν ἡλίου πρόσωπον.

5 Ἐδυνάμην δ' ἂν ἔτι πολλὰς ἰδέας μέτρων καὶ διαφόρους εἰς τὸν ἡρωϊκὸν ἐμπιπτούσας στίχον ἐπιδεικνύναι, τὸ δ' αὐτὸ καὶ τοῖς ἄλλοις ὀλίγου δεῖν πᾶσι συμβεβηκὸς μέτροις τε καὶ ῥυθμοῖς ἀποφαίνειν, ὥστε τῆς μὲν ἐκλογῆς τῶν ὀνομάτων τῆς αὐτῆς μενούσης, τῆς δὲ συνθέσεως μόνης μεταπεσούσης τά τε μέτρα μεταρρυθμίζεσθαι καὶ συμμεταπίπτειν αὐτοῖς τὰ σχήματα, τὰ χρώματα, τὰ ἤθη, τὰ πάθη, τὴν ὅλην τῶν ποιημάτων ἀξίωσιν.

6 Ἀλλ' ἀναγκασθήσομαι πλειόνων ἅπτεσθαι θεωρημάτων, ὧν ἔνια ὀλίγοις πάνυ ἐστὶ γνώριμα. Ἐπὶ πολλῶν δ' ἴσως καὶ οὐχ ἥκιστα ἐπὶ τῶν τοιούτων καλῶς ἂν ἔχοι τὰ Εὐριπίδεια ταῦτα ἐπενεγκεῖν·

μή μοι
λεπτῶν θίγγανε μύθων, ψυχή·
τί περισσὰ φρονεῖς; εἰ μὴ μέλλεις
σεμνύνεσθαι παρ' ὁμοίοις.

7 Ταῦτα μὲν οὖν ἐάσειν μοι δοκῶ κατὰ τὸ παρόν.

Ὅτι δὲ καὶ ἡ πεζὴ λέξις τὸ αὐτὸ δύναται παθεῖν τῇ ἐμμέτρῳ μενόντων μὲν τῶν ὀνομάτων, ἀλλαττομένης δὲ τῆς συνθέσεως, πάρεστι τῷ βουλομένῳ σκοπεῖν.

8 Λήψομαι δ' ἐκ τῆς Ἡροδότου λέξεως τὴν ἀρχὴν τῆς ἱστορίας, ἐπεὶ καὶ γνώριμός ἐστι τοῖς πολλοῖς, μεταθεὶς τὸν χαρακτῆρα τῆς διαλέκτου μόνον.

Κροῖσος ἦν Λυδὸς μὲν γένος, παῖς δ' Ἀλυάττου, τύραννος δ' ἐθνῶν τῶν ἐντὸς Ἅλυος ποταμοῦ· ὃς ῥέων ἀπὸ μεσημβρίας μεταξὺ Σύρων τε καὶ Παφλαγόνων ἐξίησι πρὸς βορέαν ἄνεμον εἰς τὸν Εὔξεινον καλούμενον πόντον.

9 Μετατίθημι τῆς λέξεως ταύτης τὴν ἁρμονίαν, καὶ γενήσεταί μοι οὐκέτι ὑπαγωγικὸν τὸ πλάσμα οὐδ' ἱστορικόν, ἀλλ' ὀρθὸν μᾶλλον καὶ ἐναγώνιον·

Κροῖσος ἦν υἱὸς μὲν Ἀλυάττου, γένος δὲ Λυδός, τύραννος δὲ τῶν ἐντὸς Ἅλυος ποταμοῦ ἐθνῶν· ὃς ἀπὸ μεσημβρίας ῥέων μεταξὺ Σύρων καὶ Παφλαγόνων εἰς τὸν Εὔξεινον καλούμενον πόντον ἐκδίδωσι πρὸς βορέαν ἄνεμον.

Qualcosa del genere sono i versi sotadei:

> *E là, all'estremo del rogo, giacevano*
> *nel paese straniero, lasciavano dietro le mura*
> *dell'Ellade sacra e il seno d'Estia, il fuoco ancestrale,*
> *e l'amabile età di giovinezza e il volto bello del sole*[8].

5 Potrei indicare ancora molte specie di metri, anche di tipo diverso, che sono compatibili con il metro eroico, e dimostrare che la stessa cosa accade a tutti i metri e a tutti i ritmi, o poco ci manca: in modo che, pur restando la stessa la scelta dei vocaboli, col solo cambiamento della loro disposizione, i metri siano riciclati in altro ritmo, e con loro vengano a modificarsi le forme, le modulazioni[9], i caratteri, il valore complessivo della poesia.

6 Solo, sarò costretto a toccare più elementi di carattere generale, alcuni dei quali son noti proprio a pochi. In molti casi certamente, e soprattutto su cose di questo genere, sarebbe buona cosa ricordare questi versi euripidei:

> *Non trattare, anima mia, racconti sottili;*
> *cosa stai a cavillare? A meno che tu non voglia*
> *elevarti fra i tuoi simili*[10].

7 Ma per il momento, mi sembra opportuno lasciar perdere queste cose[11].

Che anche la prosa possa subire gli stessi effetti della poesia, restando invariato il lessico, ma modificandosi la composizione, verificarlo è alla portata di tutti[12].

8 Sceglierò da Erodoto l'inizio della sua *Storia*, anche perché è noto ai più, modificando solamente le caratteristiche dialettali:

> *Creso era Lidio di stirpe, figlio di Aliatte e re dei popoli stanziati al di qua dell'Alis; l'Alis, scorrendo da mezzogiorno tra i Siri e i Paflagoni, sbocca di contro al vento di Borea nel mare che chiamano Ponto Eusino*[13].

9 Modifico in questo passo l'armonizzazione, ed il modo di scrivere non sarà più tirato in lungo, quello della narrazione storica, ma più diretto, com'è quello del dibattito oratorio[14]:

> Creso era figlio di Aliatte, di stirpe lidia, re dei popoli al di qua dell'Alis;
> da mezzogiorno scorre l'Alis fra i Siri e i Paflagoni e al mare chiamato
> Ponto Eusino sbocca, di contro al vento di Borea.

10 Οὗτος ὁ χαρακτὴρ οὐ πολὺ ἀπέχειν ἂν δόξειε τῶν Θουκυδίδου τούτων·

> *Ἐπίδαμνός ἐστι πόλις ἐν δεξιᾷ εἰσπλέοντι τὸν Ἰόνιον κόλπον· προσοικοῦσι δ' αὐτὴν Ταυλάντιοι βάρβαροι, Ἰλλυρικὸν ἔθνος.*

11 Πάλιν δέ, ἀλλάξας τὴν αὐτὴν λέξιν, ἑτέραν αὐτῇ μορφὴν ἀποδώσω τὸν τρόπον τοῦτον·

> Ἀλυάττου μὲν υἱὸς ἦν Κροῖσος, γένος δὲ Λυδός, τῶν δ' ἐντὸς Ἅλυος ποταμοῦ τύραννος ἐθνῶν· ὃς ἀπὸ μεσημβρίας ῥέων Σύρων τε καὶ Παφλαγόνων μεταξὺ πρὸς βορέαν ἐξίησιν ἄνεμον εἰς τὸν καλούμενον πόντον Εὔξεινον.

Ἡγησιακὸν τὸ σχῆμα τοῦτο τῆς συνθέσεως, μικρόκομψον, ἀγεννές, μαλθακόν· τούτων γὰρ τῶν λήρων ἱερεὺς ἐκεῖνος ἀνὴρ τοιαῦτα γράφων·

> *Ἐξ ἀγαθῆς ἑορτῆς ἀγαθὴν ἄγομεν ἄλλην.*

‹καὶ›

> *Ἀπὸ Μαγνησίας εἰμὶ τῆς μεγάλης Σιπυλεύς.*

‹καὶ›

> *Οὐ γὰρ μικρὰν εἰς Θηβαίων ὕδωρ ἔπτυσεν ὁ Διόνυσος· ἡδὺ μὲν γάρ ἐστι, ποιεῖ δὲ μαίνεσθαι.*

12 Ἅλις ἔστω παραδειγμάτων. Ἱκανῶς γὰρ οἶομαι πεποιηκέναι φανερὸν ὃ προὔκειτό μοι, ὅτι μείζονα ἰσχὺν ἔχει τῆς ἐκλογῆς ἡ σύνθεσις. Καί μοι δοκεῖ τις οὐκ ἂν ἁμαρτάνειν εἰκάσας αὐτὴν τῇ Ὁμηρικῇ Ἀθηνᾷ· ἐκείνη τε γὰρ τὸν Ὀδυσσέα τὸν αὐτὸν ὄντα ἄλλοτε ἀλλοῖον ἐποίει φαίνεσθαι, τοτὲ μὲν ῥυσὸν μικρὸν καὶ αἰσχρόν,

> *πτωχῷ λευγαλέῳ ἐναλίγκιον ἠδὲ γέροντι,*

τοτὲ δὲ τῇ αὐτῇ ῥάβδῳ πάλιν ἐφαψαμένη,

> *μείζονά τ' εἰσιδέειν καὶ πάσσονα*

10 I caratteri di questo stile non sembrerebbero molto distanti da questo passo di Tucidide:

> *Epidamno è una città che si trova sulla destra per chi imbocchi il golfo Ionio; hanno dimora lì vicino i Taulantii, dei barbari di razza illirica*[15].

11 Ancora una volta, modificando il passo erodoteo, darò a questo altra forma, così:

> Figlio di Aliatte era Creso, di stirpe lidia, re dei popoli al di qua dell'Alis; da mezzogiorno scorre l'Alis fra i Siri e i Paflagoni, sbocca di Borea di contro al vento, al mare che chiamano Ponto Eusino.

Di Egesia è questa forma di composizione, dettagliatamente pomposa, ignobile, piena di mollezza; questo autore, infatti, di codeste sciocchezze s'è fatto sacerdote, così scrivendo:

> *Dopo una bella festa, ne celebriamo un'altra di bella,*

‹e›

> *Di Magnesia io sono, la grande, io cittadino di Sipilo,*

‹e›

> *Non era una piccola pozza dei Tebani l'acqua dove sputava Dioniso; essa è dolce, fa impazzire*[16].

12 Basta con gli esempi. Credo di aver reso sufficientemente chiaro quanto mi ero proposto: che maggior forza ha la composizione rispetto alla selezione. E non s'ingannerebbe affatto, mi pare, chi se la figurasse come un'Atena omerica: essa infatti faceva apparire Odisseo, che era sempre lo stesso, ora in un modo ora in un altro: talvolta rugoso, piccolo, sporco

> *simile a un mendicante, misero e vecchio*[17]

talvolta, con un colpo della stessa bacchetta,

> *più alto, più grande a vedersi,*

[θῆκεν ἰδέσθαι,]

καὶ δὲ κάρητος
οὔλας ἧκε κόμας ὑακινθίνῳ ἄνθει ὁμοίας.

Αὕτη τε τὰ αὐτὰ λαμβάνουσα ὀνόματα, τοτὲ μὲν ἄμορφα καὶ πτωχὰ καὶ ταπεινὰ ποιεῖ φαίνεσθαι τὰ νοήματα, τοτὲ δ' ὑψηλὰ καὶ πλούσια [καὶ ἁδρὰ] καὶ καλά. **13** Καὶ τοῦτ' ἦν σχεδὸν ᾧ μάλιστα διαλλάττει ποιητής τε ποιητοῦ καὶ ῥήτωρ ῥήτορος, τὸ συντιθέναι δεξιῶς τὰ ὀνόματα.

14 Τοῖς μὲν οὖν ἀρχαίοις ὀλίγου δεῖν πᾶσι πολλὴ ἐπίδοσις ἦν αὐτοῦ, παρ' ὃ καὶ καλά ἐστιν αὐτῶν τά τε μέτρα καὶ τὰ μέλη καὶ οἱ λόγοι. Τοῖς δὲ μεταγενεστέροις οὐκ ἔστι πλὴν ὀλίγων. Χρόνῳ δ' ὕστερον παντάπασιν ἠμελήθη καὶ οὐδεὶς ᾤετο δεῖν ἀναγκαῖον αὐτὸ εἶναι οὐδὲ συμβάλλεσθαί τι τῷ κάλλει τῶν λόγων. **15** Τοιγάρτοι τοιαύτας συντάξεις κατέλιπον οἵας οὐδεὶς ὑπομένει μέχρι κορωνίδος διελθεῖν, Φύλαρχον λέγω καὶ Δοῦριν καὶ Πολύβιον καὶ Ψάωνα καὶ τὸν Καλλατιανὸν Δημήτριον Ἱερώνυμόν τε καὶ Ἀντίγονον καὶ Ἡρακλείδην καὶ Ἡγησιάνακτα καὶ ἄλλους μυρίους· ὧν ἁπάντων τὰ ὀνόματα εἰ βουλοίμην λέγειν, *ἐπιλείψει με* ὁ τῆς ἡμέρας χρόνος.

16 Καὶ τί δεῖ τούτους θαυμάζειν, ὅπου γε καὶ οἱ φιλοσοφίαν ἐπαγγελλόμενοι καὶ τὰς διαλεκτικὰς ἐκφέροντες τέχνας οὕτως εἰσὶν ἄθλιοι περὶ τὴν σύνθεσιν τῶν ὀνομάτων ὥστε αἰδεῖσθαι καὶ λέγειν; **17** Ἀπόχρη δὲ τεκμηρίῳ χρήσασθαι τῷ λόγῳ Χρυσίππου τοῦ Στωϊκοῦ (περαιτέρω γὰρ οὐκ ἂν προβαίην)· τούτου γὰρ οὔτ' ἄμεινον οὐδεὶς τὰς διαλεκτικὰς τέχνας ἠκρίβωσεν οὔτε χείρονι ἁρμονίᾳ συνταχθέντας ἐξήνεγκε λόγους τῶν γοῦν ὀνόματος καὶ δόξης ἀξιωθέντων.

18 Καίτοι σπουδάζειν γέ τινες προσεποιήθησαν αὐτῶν καὶ περὶ τοῦτο τὸ μέρος ὡς ἀναγκαῖον ὂν τῷ λόγῳ καὶ τέχνας τινὰς ἔγραψαν ὑπὲρ τῆς συντάξεως τῶν τοῦ λόγου μορίων· ἀλλὰ πολύ τι πάντες ἀπὸ τῆς ἀληθείας ἀπεπλανήθησαν καὶ *οὐδ' ὄναρ* εἶδον, τί ποτ' ἐστὶ τὸ ποιοῦν ἡδεῖαν καὶ καλὴν τὴν σύνθεσιν.

19 Ἐγώ γ' οὖν ὅτε διέγνων συντάττεσθαι ταύτην τὴν ὑπόθεσιν, ἐζήτουν εἴ τι τοῖς πρότερον εἴρηται περὶ αὐτῆς καὶ μάλιστα τοῖς ἀπὸ τῆς Στοᾶς φιλοσόφοις, εἰδὼς τοὺς ἄνδρας οὐ μικρὰν φροντίδα τοῦ λεκτικοῦ τόπου ποιησαμένους· δεῖ γὰρ αὐτοῖς τἀληθῆ μαρτυρεῖν. **20** Οὐδαμῇ δ' οὐδὲν εἰρημένον ὑπ' οὐδενὸς ὁρῶν τῶν γοῦν ὀνόματος ἠξιωμένων οὔτε μεῖζον οὔτ' ἔλαττον εἰς ἣν ἐγὼ προῄρημαι πραγματείαν, ἃς δὲ Χρύσιππος καταλέλοιπε συντάξεις διττὰς ἐπιγραφὴν ἐχούσας "περὶ τῆς συντάξεως τῶν τοῦ λόγου μερῶν" οὐ ῥητορικὴν θεωρίαν ἐχούσας ἀλλὰ διαλεκτικήν, ὡς ἴσασιν οἱ τὰς βίβλους ἀνεγνωκότες, **21** ὑπὲρ ἀξιωμάτων συντάξεως ἀληθῶν τε καὶ ψευδῶν καὶ δυνατῶν καὶ ἀδυνάτων ἐνδεχομένων τε καὶ μεταπιπτόντων καὶ

quindi

sulla sua fronte
boccoli scendevano, simili al fior di giacinto[18].

D'altro canto la composizione, prendendo gli stessi nomi, fa apparire i concetti talora informi, poveri, dappoco, talora elevati, ricchi e belli[19]. E forse sta soprattutto in questo la differenza da poeta a poeta, e da retore a retore: nella felice riuscita della composizione.

14 Nell'antichità tutti gli autori, o poco ci manca, prestavano grande attenzione a tutto questo[20]; ed è il motivo per cui la poesia epica, la lirica e la prosa risultano belle. Questo non vale per i successori, tranne poche eccezioni. Col tempo non si occuparono più dell'argomento, e non c'era nessuno a credere che quello sforzo fosse necessario, né che esso dovesse contribuire alla bellezza del discorso. **15** Per questo lasciarono in eredità delle compilazioni che nessuno riesce a leggere sino alla fine[21]: per esempio, quelle di Filarco, Duride, Polibio, Psaone, Demetrio di Callatide, Geronimo, Antigono, Eraclide, Egesianatte e mille altri[22]. I nomi di tutti? Se volessi dirli, l'intera giornata *non mi basterà*[23].

16 Ma perché meravigliarsene, quando anche i filosofi di professione, autori di trattati di dialettica[24], risultano tanto pietosi nella composizione da vergognarsi a parlarne? **17** Basta, per provarlo, l'opera dello stoico Crisippo (non serve che vada più indietro): nessuno fu più rigoroso di lui nelle arti dialettiche, e al contempo nessuno fece uso di un'armonia compositiva peggiore tra gli autori degni di nome e di reputazione[25].

18 Tuttavia, alcuni di loro hanno preteso di occuparsi anche di questa parte della retorica, ritenuta necessaria al discorso, e scrissero dei trattati relativi alle sue parti; tuttavia tutti uscirono completamente dalla strada veritiera, e non videro *nemmeno in sogno*[26] che cosa sia davvero quel che rende piacevole e bella la composizione stilistica.

19 Io, quando decisi di mettere ordine in questa materia, mi misi a cercare se prima di me qualcuno ne avesse parlato, soprattutto i filosofi della Stoa, perché, lo sapevo, avevano cura e non poca dello stile (è giusto render loro giustizia). **20** Dopo aver constatato che tra gli autori di fama non ce n'era uno che in qualche luogo avesse detto un qualcosa che toccasse in maggiore o minor misura l'argomento che mi ero proposto di esaminare, e che i due trattati lasciati da Crisippo, intitolati *Sull'ordinamento delle parti del discorso,* offrono un taglio dialettico, e non retorico, come sa bene chi questi libri li ha letti[27] **21** – visto che essi riguardano l'ordinamento delle proposizioni vere o false, possibili o impossibili, ancora

ἀμφιβόλων καὶ ἄλλων τινῶν τοιουτοτρόπων, οὐδεμίαν οὔτ᾽ ὠφέλειαν οὔτε χρείαν τοῖς πολιτικοῖς λόγοις συμβαλλομένων, εἰς γοῦν ἡδονὴν καὶ κάλλος ἑρμηνείας, ὧν δεῖ στοχάζεσθαι τὴν σύνθεσιν, ταύτης μὲν τῆς πραγματείας ἀπέστην, ἐσκόπουν δ᾽ αὐτὸς ἐπ᾽ ἐμαυτοῦ γενόμενος, εἴ τινα δυναίμην εὑρεῖν φυσικὴν ἀφορμήν, ἐπειδὴ παντὸς πράγματος καὶ πάσης ζητήσεως αὕτη δοκεῖ κρατίστη εἶναι ἀρχή. **22** Ἁψάμενος δέ τινων θεωρημάτων καὶ δόξας ὁδῷ μοι τὸ πρᾶγμα χωρεῖν ὡς ἔμαθον ἑτέρωσέ ποι ταύτην ἄγουσαν ἐμὲ τὴν ὁδόν, οὐχ ὅποι προὐθέμην καὶ ἀναγκαῖον ἦν ἐλθεῖν, ἀπέστην.

23 Κωλύσει δ᾽ οὐδὲν ἴσως κἀκείνης ἅψασθαι τῆς θεωρίας καὶ τὰς αἰτίας εἰπεῖν δι᾽ ἃς ἐξέλιπον αὐτήν, ἵνα μή με δόξῃ τις ἀγνοίᾳ παρελθεῖν αὐτὴν ἀλλὰ προαιρέσει.

ammesse o cadute in disuso, ambigue e altre di questo genere: cose di nessuna utilità e impraticabili nell'eloquenza pubblica, almeno dal punto di vista del piacere o della bellezza dell'espressione, che è ciò a cui deve mirare la composizione –, constatato tutto questo, rinunciai a queste indagini, e mi proposi di investigare da me stesso se potessi trovare un punto di partenza di ordine naturale, perché di tutto, di ogni cosa e di ogni ricerca, il vero momento di forza, il principio, sta in questo[28]. **22** Mi dedicai allora a certi studi, e mi pareva, per questa strada, di far dei progressi sull'argomento. Ma quando m'accorsi che essi mi portavano dalla parte opposta, decisi di lasciar perdere.

23 Nulla m'impedirà, tuttavia, di toccare quella ricerca, e di dire le cause che mi portarono ad abbandonarla, perché non si pensi che l'abbia lasciata per ignoranza, e non piuttosto per scelta.

NOTE AL CAPITOLO IV

[*Esempi di metafrasi ritmica*]

1 Esercizi di metafrasi ritmica, o metarritmia, simili a quelli illustrati nei parr. 2-6 del presente capitolo, erano abituali nelle scuole di retorica (cfr. Eracleodoro, frr. 38 e 39 Janko). Di questi fornisce vari esempi, talora gli stessi di Dionigi, il retore Ermogene di Tarso, nel trattato *Sulle forme stilistiche* (*Id.* 1.6, pp. 242-54 Rabe); cfr. anche Quint. *inst.* 9.4.90. Sulla metafrasi come esercizio retorico cfr. Bottin 1978, Marchiori 1985, pp. 31-35; Spina 2004, pp. 9-12; Grimaldi 2004, pp. 21-49; sull'esercizio di riscrittura nei trattati di Dionigi cfr. de Jonge 2005b, pp. 463-80; de Jonge 2008, pp. 367-90.

2 Hom. *Il.* 12.433-35: cfr. Hermog. *Id.* 1.6, p. 253 Rabe. Questa è la struttura metrica dei tre versi:

– ∪∪ – ∪∪ – ∪∪ – – – ∪∪ – –

– – – ∪∪ – ∪∪ – ∪∪ –∪∪ – –

– – – ∪∪ – ∪∪ – ∪∪ – ∪∪ – ∪ .

3 I versi che qui Dionigi chiama 'prosodiaci' non sono assimilabili, né per misura né per struttura, alle forme più ricorrenti di 'prosodiaco' indicate dai metricologi moderni e riconducibili allo schema x – x – x – (ove x, sillaba *anceps*, sta per ∪ o per ∪∪). Nella scoliastica e nella trattatistica antica, il termine 'prosodiaco', derivato da πρόσοδος 'processione religiosa', era attribuito a una varietà di sequenze composte da metri ionici (*a maiore*: – – ∪∪; *a minore*: ∪∪ – –) e coriambi (– ∪∪ –), e impiegate nei canti corali (cfr. Heph. p. 48 Consbruch). Questo il risultato della metarritmia:

– ⏑⏑ – ⏑⏑ – – – – ⏑ – ⏑ – –
– – ⏑⏑ – – – – ⏑⏑ – ⏑ – –
– – – ⏑⏑ – – – ⏑⏑ – ⏑– –.

4 Dionigi vuole dire che l'effetto acustico dei versi ottenuti per metarritmia è affine a quello dei versi priapei citati di seguito. I metricologi moderni chiamano 'priapeo' un verso costituito da un gliconeo e dalla sua forma catalettica, il ferecrateo: x x –⏑⏑–⏑– –⏑–⏑⏑– – (ove x sta per ⏑ o per –); il gliconeo è spesso 'sostituito' da un dimetro coriambico di realizzazione piuttosto libera. Nel *Manuale metrico* Efestione definisce 'priapeo' il tetrametro antispastico catalettico che ha il secondo metro giambico (cfr. Heph. p. 33 s. Consbruch). La lezione 'difili', del cod. P è espunta da Aujac-Lebel come glossa intrusa. Il 'difilo' (o 'difileo'), dal nome del poeta comico Difilo del IV sec. a.C., è una variante ipercatalettica dell'esametro dattilico con spondeo in terza sede: la definizione è in Mario Vittorino (Aphton.), *art. gramm.* 2.2, *GL* VI p. 73.

5 Cfr. *Anal. Alex.* p. 341 Meineke. I due versi sono citati, unitamente a un terzo, anche da Efestione, p. 56 Consbruch; il metricologo li attribuisce a Euforione del Chersoneso, poeta ed erudito del III a.C., maestro del celebre filologo Aristofane di Bisanzio. Lo schema metrico dei due priapei è il seguente:
– ⏑ – ⏑ – ⏑⏑ – – ⏑ – ⏑⏑ – –
– – – – – ⏑⏑ – – ⏑ – ⏑⏑ – –.

6 Hom. *Il.* 13. 392 s.: cfr. Hermog. *Id.* 1.6, p. 230 Rabe. La struttura dei due esametri è la seguente:
– – – – – – – – ⏑⏑ – –
– – – ⏑⏑ – – ⏑⏑ – ⏑⏑ – –.

7 Il tetrametro ionico è costituito dalla successione quattro metri ionici (in questo caso *a maiore*: – – ⏑⏑), secondo uno schema che ammette peraltro numerose variazioni. La struttura dei versi ottenuti per metarritmia è la seguente:
– ⏑ – – – – – – ⏑⏑ – –
– ⏑⏑⏑ – ⏑⏑ – – – ⏑ – ⏑ – –.

8 Sotad. fr. 4b Powell. Il verso sotadeo prende il nome dal suo 'inventore', il poeta Sotade di Maronea (308-246 a.C.), attivo alla corte di Tolemeo II Filadelfo, e più tardi caduto in disgrazia a seguito di una composizione di argomento licenzioso e irriverente. Frequenti i giudizi negativi sul personaggio e sui versi sotadei, ritenuti 'effeminati': cfr. Demetr. *Eloc.* 189, Quint. *inst.* 1.8.6 e 9.4.6. A Sotade la tradizione attribuisce la riscrittura dell'*Iliade* nei versi legati al suo nome, caratterizzata dal mantenimento delle stesse parole e dall'alterazione dell'*ordo verborum*. Il sotadeo è costituito da quattro *metra* ionici *a maiore* (vd. n. precedente), di cui l'ultimo in forma brachicatalettica, cioè mancante delle ultime due sillabe. La struttura metrica del frammento citato è la seguente:
– – ⏑⏑ – – ⏑⏑ – ⏑⏑⏑⏑ – ⏑
– ⏑ – ⏑– – ⏑⏑ – ⏑⏑⏑⏑ – ⏑
– ⏑⏑⏑⏑ – – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – –
– – ⏑⏑ – – ⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑.

9 «Forme» corrisponde a σχήματα: nel tradurre si è scelta una soluzione che desse conto dell'ambiguità del vocabolo greco. Se in ambito grammaticale σχῆμα è la 'forma' assunta da una parola per effetto della flessione o di qualsiasi alterazione, è nella trattatistica retorica che il termine riceve uno statuto semantico ancora più ampio. In senso lato, σχῆμα è una qualsiasi forma del discorso che si discosti dai quotidiani ed usuali modi di espressione (cfr. D.H. *Isocr.* 3.2, *Thuc.* 37.2, Demetr. *Eloc.* 287-90 e, sul versante latino, Cic. *Brut.* 69 e Quint. *inst.* 9.1.10, che lo traducono con *figura*) o anche 'veste stilistica' (cfr. *e.g. CV* 4.12); in senso stretto, σχῆμα è 'figura retorica' ('di parola' o 'di pensiero': cfr. *CV* 12.4, 19.10; Demetr. *Eloc.* 59 e 263-66; *Rhet.Her.* 4.18 e Cic. *de orat.* 3.201; Quint. *inst.* 9.1.11): su questo vd. Lausberg 1990, pp. 308-10, §§ 600-603. «Modulazioni» traduce il greco χρώματα. Nella terminologia retorica χρῶμα (in latino *color*) è la colorazione soggettiva e tendenziosa di fatti e circostanze oggettive (cfr. D.H. *Thuc.* 24.11; Quint. *inst.* 9.1.18), ma in questo caso il nome è impiegato con riferimento alla musica nell'accezione di 'variazione cromatica', come in D.H. *Dem.* 48.46 s.

10 Eur. fr. 924 Kannicht.

11 Questo argomento sarà ripreso e sviluppato in *CV* 25.5, dedicato all'analisi del rapporto tra poesia e prosa.

12 Analoghe osservazioni in Cic. *orat.* 232; Quint. *inst.* 9.4.14 s., con esperimenti di metarritmia in lingua latina.

13 Hdt. 1.6. In *CV* 3.15-18 Dionigi afferma che l'atticizzazione del testo erodoteo non ne altera in nessun modo l'armonizzazione.

14 «Modo di scrivere» traduce il greco πλάσμα: cfr. D.H. *Pomp.* 4.3 (ancora in relazione alla prosa erodotea) e Demetr. *Eloc.* 298. La scrittura è qui intesa come prodotto di un lavoro di modellamento della materia, per analogia con le arti plastiche: cfr. Marini 2007, p. 293. Un confronto tra prosa storica, oratoria e filosofica è delineato da Demetrio, *Eloc.* 19 s., che distingue propriamente tre tipi (γένη) di periodo: storico, dialogico, oratorio, di cui quello storico rappresenta una via di mezzo tra la forma compatta, pienamente strutturata del periodo oratorio e quella sciolta e semplice del periodo dialogico: l'esempio riportato da Demetrio è l'*incipit* dell'*Anabasi* di Senofonte «Da Dario e Parisatide nacquero due figli»; cfr. anche Cic. *orat.* 62-66; Quint. *inst.* 9.4.129. Gli esempi di trasposizione qui proposti da Dionigi sono valutati da Weil 1991, pp. 119-20, alla luce della teoria dell"accento oratorio' – il rapporto che intercorre tra la disposizione delle parole nella frase ed il loro contenuto semantico. Secondo Weil la disposizione della frase alla maniera di Egesia metterebbe in rilievo dati secondari («Aliatte», «popoli», a fronte di «Creso», «re»), realizzando una ricercatezza strana a scapito della chiarezza; la successione delle parole secondo lo stile tucidideo dà alla frase un andamento più regolare e unitario, ma è il 'cammino sintattico' erodoteo alla fin fine ad essere quello più naturale e di comprensione più immediata.

15 Thuc. 1.24.1.

16 Heges. *FGrHist* 142 T 5; F 18, 19, 20. Egesia di Magnesia, retore e storico del III a.C., autore di una *Storia di Alessandro*, viene indicato dagli antichi come iniziatore dello stile asiano, fondato sulla sovrabbondanza, la musicalità, la disarmonia e simbolo della degenerazione dell'oratoria greca in epoca ellenistica (cfr. Str. 14.1.41; Longin. 3.2; Cic. *Brut.* 286 s., *orat.* 226 e 230). Cfr. *CV* 18 e le osservazioni di Donadi 2000c, pp. 327-43.

17 Cfr. Hom. *Od.* 16.273; 17.202 e 337; 24.157.

18 Hom. *Od.* 6.230 s.; 23.157 s.; il primo verso, formulare, ricorrre anche in *Od.* 8.20, 24.369.

19 Si osservi la disposizione chiastica delle coppie di opposti 'informi/belli', 'poveri/ricchi', 'dappoco/elevati': cfr. *CV* 3.10, dove 'umile' è contrapposto a 'solenne'.

20 L'elogio degli autori antichi e il rammarico per la scarsa qualità dei prodotti letterari del proprio tempo è un motivo ricorrente per i maestri di eloquenza: si vedano, a titolo d'esempio, D.H. *Dem.* 36; Petron. 1-4, Quint. *inst.* 9.4.16.

21 In greco κορωνίς: nei manoscritti era un segno diacritico stilizzato, di forma varia, spesso curva (dall'aspetto originariamente simile ad un uccello, da cui prende il nome), posto alla fine di un'opera, o anche di una sua parte: cfr. il celebre distico di Marziale, 10.1 «Se ti sembro un libro eccessivo e lungo per la *coronide* tarda, leggi pochi epigrammi: sarò un libriccino». Sulla coronide cfr. Stephen 1959, pp. 3-14.

22 Si tratta di storici di età ellenistica, molti dei quali conosciamo solo per tradizione indiretta, per frammenti o compendi. La relativa esiguità del materiale conservato per certi autori rende arduo indentificare l'ordine di successione qui adottato da Dionigi. Ci limitiano ad osservare che l'elenco degli autori citati non risponde né a criteri cronologici né tematici. Filarco di Atene, *FGrHist* 81 T 4, compose 28 libri di *Storie* che comprendevano il periodo che andava dalla morte di Pirro (272 a.C.) alla sconfitta di Cleomene III (220); Duride di Samo, *FGrHist* 76 T 10, fu autore di numerose opere storiche, tra le quali gli *Annali di Samo* e la *Storia della Macedonia* dal 370 al 281 a.C.; Polibio di Megalopoli, il più noto degli autori qui menzionati, compose 40 libri di *Storie* che abbracciavano gli eventi dal 220 al 146 a.C.; Psaone di Platea, *FGrHist* 78 T 3, fu

autore di una *Storia contemporanea* in 30 libri; Demetrio di Callatide, *FGrHist* 85 T 2, scrisse 20 volumi di *Storia dell'Europa e dell'Asia*; Ieronimo di Cardia, *FGrHist* 154 T 12, scrisse una *Storia dei Diadochi* dal 323, anno della morte di Alessandro Magno, al 272; Antigono, *FHG* IV p. 305, è citato da Dionigi come fonte per le *Antichità romane* (1.6.1); Eraclide Lembo, *FHG* III pp. 167-71, storico ed epitomatore del II a.C., compose 37 volumi di *Storie* di argomento mitologico; Egesianatte, *FGrHist* 45 pp. 268-72, originario di Alessandria nella Troade, del II a.C., fu autore di una storia locale (Τροικά).

23 Cfr. Dem. 18.296. Citazione di un celebre passaggio dell'epilogo (*peroratio*) dell'orazione *Sulla corona* del 330 a.C.

24 Retorica e dialettica sono le due partizioni della logica secondo gli Stoici: cfr. D.L. 7.41-42.

25 Chrysipp. fr. 206a, *SVF* II p. 67. Il titolo dell'opera di Crisippo qui menzionato non corrisponde a nessuno di quelli tramandati da Diogene Laerzio, 7.192, dai quali sembra di poter evincere un approccio logico e non retorico allo studio della sintassi: *Sugli elementi del discorso e della frase*; *Sulla disposizione* (σύνταξις) *delle frasi*; *Sulla disposizione e sugli elementi della frase*, dedicato a Filippo: cfr. Frede 1987a, pp. 324-25.

26 Espressione proverbiale e comune anche nell'antichità: cfr. e.g. Eur. *IT* 506, fr. 107 Kannicht; Dem. 19.275; Callim. *Ep.* 63.4; Herond. 1.11; per un elenco completo delle ricorrenze si rimanda a Groeneboom 1973, pp. 40-41.

27 Alla scarsa cura formale negli scritti degli Stoici accennano anche Quintiliano, *inst.* 10.1.84 e 12.2.25, Frontone, *epist. ad M.Aur.* p. 146 Naber, Diogene Laerzio, 7.59. In particolare, Cicerone, *de orat.* 1.50 bolla come superficiale e sbrigativo lo stile di Crisippo (cfr. Chrysipp. fr. 26, *SVF* II p. 11) e più oltre, a 2.159, giudica il linguaggio dello stoico Diogene di Babilonia povero, arido, rotto e spezzettato: per niente adatto ad un oratore.

28 La formulazione programmatica è abituale nella trattatistica aristotelica: cfr. *e.g.* Arist. *Soph. El.* 164a 21 s.; *Ph.* 189b 31; il principio teorico espresso, ovvero il fondamento naturale di tutte le attività legate alla parola, è invece un caposaldo della filosofia stoica (cfr. D.L. 7.55), da cui Dionigi prende le mosse, salvo poi dissociarsene, per elaborare autonomamente un metodo d'analisi dei testi: cfr. de Jonge 2008, pp. 274-80.

Capitolo quinto

V

1 Ἐδόκει δή μοι τῇ φύσει μάλιστα ἡμᾶς ἑπομένους οὕτω δεῖν ἁρμόττειν τὰ μόρια τοῦ λόγου, ὡς ἐκείνη βεβούληται. **2** Αὐτίκα τὰ ὀνόματα ἡγούμην τάττειν πρὸ τῶν ῥημάτων (τὰ μὲν γὰρ τὴν αἰτίαν δηλοῦν, τὰ δὲ τὸ συμβεβηκός, πρότερον δ' εἶναι τῇ φύσει τὴν οὐσίαν τῶν συμβεβηκότων), ὡς τὰ Ὁμηρικὰ ἔχει ταυτί·

ἄνδρά μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον,

καὶ

μῆνιν ἄειδε, θεά,

καὶ

ἠέλιος δ' ἀνόρουσε λιπών...

καὶ τὰ παραπλήσια τούτοις. Ἡγεῖται μὲν γὰρ ἐν τούτοις τὰ ὀνόματα, ἕπεται δὲ τὰ ῥήματα.

3 Πιθανὸς ὁ λόγος, ἀλλ' οὐκ ἀληθὴς ἔδοξεν εἶναί μοι. Ἕτερα γοῦν παράσχοιτ' ἂν τις παραδείγματα παρὰ τῷ αὐτῷ ποιητῇ κείμενα ἐναντίως συντεταγμένα ἢ ταῦτα συντέτακται, καλὰ δὲ οὐχ ἧττον καὶ πιθανά. **4** Τίνα οὖν ἐστι ταῦτα·

κλῦθί μευ, αἰγιόχοιο Διὸς τέκος, Ἀτρυτώνη,

καὶ

ἕσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι,

‹καὶ›

μνῆσαι πατρὸς σεῖο, θεοῖς ἐπιείκελ' Ἀχιλλεῦ.

V

1 Ero dell'opinione che noi, conformandoci il più possibile alla natura, dovessimo armonizzare le parti del discorso com'essa vuole[1]. **2** E dunque, pensavo che i nomi andassero anteposti ai verbi (i primi denotano l'agente causale, i secondi l'accidente; e, per natura, è l'essere a precedere gli accidenti), come in questi versi di Omero:

Di quell'uomo narrami, o Musa, del suo agilissimo spirito[2],

e

L'ira canta, o dea[3],

e

Il sole si levò, lasciando …[4]

e casi analoghi a questi. Nella fattispecie, sono i nomi che precedono, mentre i verbi seguono.

3 Il ragionamento convince, ma non mi è parso veridico[5]. Si potrebbero fornire infatti altri esempi tratti dallo stesso poeta in cui la costruzione è inversa rispetto a questa, non meno belli e seducenti. **4** Cosa dire di

Ascolta, creatura di Zeus, signore dell'egida, tu infaticabile[6]

e

Ditemi ora, Muse che le case dell'Olimpo abitate[7]

‹e›

Ricordati di tuo padre, tu simile agli dei, Achille[8].

Ἐν γὰρ τούτοις ἡγεῖται μὲν τὰ ῥήματα, ὑποτέτακται δὲ τὰ ὀνόματα· καὶ οὐδεὶς ἂν αἰτιάσαιτο τὴν σύνταξιν αὐτῶν ὡς ἀηδῆ.

5 Ἔτι πρὸς τούτοις ἄμεινον ἐδόκουν εἶναι τὰ ῥήματα πρότερα τάττειν τῶν ἐπιρρημάτων, ἐπειδὴ πρότερόν ἐστι τῇ φύσει τὸ ποιοῦν ἢ πάσχον τῶν συνεδρευόντων αὐτοῖς, τρόπου λέγω καὶ τόπου καὶ χρόνου καὶ τῶν παραπλησίων, ἃ δὴ καλοῦμεν ἐπιρρήματα, παραδείγμασι χρώμενος τούτοις·

τύπτε δ' ἐπιστροφάδην, τῶν δὲ στόνος ὄρνυτ' ἀεικής ...

ἤριπε δ' ἐξοπίσω, ἀπὸ δὲ ψυχὴν ἐκάπυσσεν ...

ἐκλίνθη δ' ἑτέρωσε, δέπας δέ οἱ ἔκπεσε χειρός.

Ἐν ἅπασι γὰρ τούτοις ὕστερα τέτακται ἅμα τῶν ῥημάτων τὰ ἐπιρρήματα.

6 Καὶ τοῦτο πιθανὸν μὲν ὡς τὸ πρῶτον, οὐκ ἀληθὲς δὲ ὡς οὐδ' ἐκεῖνο. Καὶ γὰρ δὴ καὶ ταῦτα παρὰ τῷ ποιητῇ ἐναντίως ἢ ἐκεῖνα εἴρηται·

βοτρυδὸν δὲ πέτονται ἐπ' ἄνθεσιν εἰαρινοῖσι ...

σήμερον ἄνδρα φόως δὲ μογοστόκος Εἰλείθυια
ἐκφανεῖ.

Ἆρ' οὖν χείρω τι γέγονε τὰ ποιήματα ὑποταχθέντων ἐνταῦθα τοῖς ἐπιρρήμασι τῶν ῥημάτων;

7 Ἔτι καὶ τάδε ᾠόμην δεῖν μὴ παρέργως φυλάττειν, ὅπως τὰ πρότερα τοῖς χρόνοις καὶ τῇ τάξει πρότερα λαμβάνηται. οἷά ἐστι ταυτί·

αὐέρυσαν μὲν πρῶτα καὶ ἔσφαξαν καὶ ἔδειραν,

καὶ

λίγξε βιός, νευρὴ δὲ μέγ' ἴαχεν, ἅλτο δ' ὀϊστός,

καὶ

σφαῖραν ἔπειτ' ἔρριψε μετ' ἀμφίπολον βασίλεια·
ἀμφιπόλου μὲν ἅμαρτε, βαθείῃ δ' ἔμβαλε δίνῃ.

8 Νὴ Δία, φαίη τις ἄν, εἴ γε μὴ καὶ ἄλλα πολλὰ ἦν οὐχ οὕτω συντεταγμένα ποιήματα οὐδὲν ἧττον ἢ ταῦτα καλά·

In questi versi sono i verbi a precedere, mentre i nomi vengono fatti seguire. E non si potrebbe certo accusare quella costruzione di non essere piacevole.

5 Ancora, mi sembrava preferibile porre i verbi prima degli avverbi, perché è naturale che il fare o il subire precedano le circostanze di modo, luogo, tempo e affini (che noi chiamiamo avverbi). Porto questi esempi:

Colpiva tutt'intorno, si levava straziante il gemito dei feriti …[9]

Cadde all'indietro, priva di sensi[10].

Si piegò all'indietro, la coppa gli cadde di mano …[11]

In tutti questi casi, gli avverbi sono ordinati dopo i verbi.

6 Anche questa teoria, come nel primo caso, convince ma non è veridica, come non lo era l'altra. E infatti anche i versi seguenti, con l'ordine inverso rispetto a quelli che venivano prima, li ha detti il Poeta:

A grappoli volano sui fiori di primavera …[12]

Oggi un uomo Ilitia, la dea del parto, farà venire alla luce[13].

Forse che i versi son venuti più brutti, con i verbi qui disposti dopo gli avverbi?

7 E ancora, pensavo che fosse necessario concentrarsi, e non certo superficialmente, perché quanto precede nel tempo precedesse anche nell'ordine delle parole[14]; per esempio,

Tirarono indietro le teste delle vittime, le sgozzarono e le scuoiarono[15],

e

Sibilò l'arco, il nervo forte gridò, s'alzò in volo la freccia[16],

e

La palla si buttava con un'ancella la regina
ma la mancò e nel gorgo la gettò[17].

8 Certo, dirà qualcuno, se, perdio, non ce ne fossero anche molti altri di versi che, pur non essendo costruiti in questo modo, non son per nulla meno belli:

πλῆξε δ' ἀνασχόμενος σχίζῃ δρυός, ἣν λίπε κείων,

πρότερον γὰρ δή που τὸ ἐπανατείνασθαί ἐστι τοῦ πλῆξαι· καὶ ἔτι·

ἤλασεν ἄγχι στάς, πέλεκυς δ' ἀπέκοψε τένοντας
αὐχενίους,

πρῶτον γὰρ δή που προσήκει τῷ μέλλοντι τὸν πέλεκυν ἐμβάλλειν εἰς τοὺς τένοντας τοῦ ταύρου τὸ στῆναι αὐτοῦ πλησίον.

9 Ἔτι πρὸς τούτοις ἠξίουν τὰ μὲν ὀνοματικὰ προτάττειν τῶν ἐπιθέτων, τὰ δὲ προσηγορικὰ τῶν ὀνοματικῶν, τὰς δ' ἀντονομασίας τῶν προσηγορικῶν, ἔν τε τοῖς ῥήμασι φυλάττειν, ἵνα τὰ ὀρθὰ τῶν ἐγκεκλιμένων ἡγῆται καὶ τὰ παρεμφατικὰ τῶν ἀπαρεμφάτων, καὶ ἄλλα τοιαῦτα πολλά.

10 Πάντα δὲ ταῦτα διεσάλευεν ἡ πεῖρα καὶ τοῦ μηδενὸς ἄξια ἀπέφαινε. Τοτὲ μὲν γὰρ ἐκ τούτων ἐγίνετο καὶ τῶν ὁμοίων αὐτοῖς ἡδεῖα ἡ σύνθεσις καὶ καλή, τοτὲ δ' ἐκ τῶν μὴ τοιούτων ἀλλ' ἐναντίων. Διὰ ταύτας μὲν δὴ τὰς αἰτίας τῆς τοιαύτης θεωρίας ἀπέστην. **11** Ἐμνήσθην δ' αὐτῶν καὶ νῦν οὐχ ὡς σπουδῆς ἀξίων, καὶ τὰς διαλεκτικὰς παρεθέμην τέχνας οὐχ ὡς ἀναγκαίας, ἀλλ' ἵνα μηδεὶς δοκῶν ἔχειν τι αὐτὰς χρήσιμον εἰς τὴν παροῦσαν θεωρίαν περὶ πολλοῦ ποιῆται εἰδέναι, θηρευθεὶς ταῖς ἐπιγραφαῖς τῶν πραγματειῶν ὁμοιότητά τινα ἐχούσαις καὶ τῇ δόξῃ τῶν συνταξαμένων αὐτάς.

12 Ἐπάνειμι δὴ ἐπὶ τὴν ἐξ ἀρχῆς ὑπόθεσιν ἀφ' ἧς εἰς ταῦτ' ἐξέβην, ὅτι πολλὴ πρόνοια τοῖς ἀρχαίοις ἦν καὶ ποιηταῖς καὶ συγγραφεῦσι φιλοσόφοις τε καὶ ῥήτορσι τῆς ἰδέας ταύτης, καὶ οὔτε τὰ ὀνόματα τοῖς ὀνόμασιν οὔτε τὰ κῶλα τοῖς κώλοις οὔτε τὰς περιόδους ἀλλήλαις εἰκῇ συνάπτειν ᾤοντο δεῖν, τέχνη δέ τις ἦν παρ' αὐτοῖς καὶ θεωρήματα οἷς χρώμενοι συνετίθεσαν εὖ. **13** Τίνα δ' ἦν τὰ θεωρήματα ταῦτα, πειράσομαι διδάσκειν, ὡς ἂν οἷός τε ὦ, ὅσα μοι δύναμις ἐγένετο συνεξευρεῖν, οὐχ ἅπαντα λέγων ἀλλ' αὐτὰ τὰ ἀναγκαιότατα.

Colpì, sollevandolo, un tronco di quercia che lasciò di spaccare[18],

e l'azione di sollevare le braccia vien prima del colpire. E ancora:

Colpì stando accanto, e la scure troncò i tendini
del collo[19],

infatti, se uno vuol piantare la scure nei tendini del toro, deve per forza prima mettersi vicino.

9 E ancora, reputavo conveniente ordinare i nomi propri prima degli epiteti, i nomi comuni prima dei nomi propri, i pronomi prima dei nomi comuni, e badare, per quanto riguarda i verbi, a che le forme semplici precedessero quelle flesse[20], che i modi finiti precedessero gli infiniti, e così di seguito.

10 Ma tutte queste teorie son state sconvolte dalla mia esperienza[21], che ne ha rilevato la pochezza. In effetti, la composizione risultava ora piacevole e bella sulla base di quest'ordine, ora sulla base di un ordine non più similare, ma ad esso contrario. Per questo motivo, ho preso le distanze da questa ipotesi di lavoro. **11** Me ne sono ricordato proprio ora non perché fosse degna di nota, ma perché nessuno pensi che essa sia di una qualche utilità per la nostra attuale ricerca, e dunque dia importanza al fatto di conoscerla, attratto dai titoli dei trattati che abbiano una qualche somiglianza con l'argomento e dalla fama dei loro autori.

12 Ritorno al soggetto dal quale mi sono allontanato per queste considerazioni. Gli antichi, poeti, storici, filosofi o oratori che fossero, si preoccupavano grandemente della composizione, ed erano dell'opinione che non si dovesse connettere reciprocamente in modo casuale i nomi coi nomi, i *cola* con i *cola*, i periodi con i periodi, ma erano in possesso di un'arte e di principi retorici dei quali facevano uso per ottenere una buona composizione. **13** Quali fossero questi principî, cercherò di spiegarlo come saprò e nella misura in cui le mie capacità saranno in grado di scoprirlo; tuttavia non con una esposizione esaustiva, ma dicendo l'indispensabile[22].

[*Ordo naturalis, ordo artificialis*]

1 Analoghe osservazioni in Demetr. *Eloc.* 199-201, Longin. 22.1, Quint. *inst.* 9.4.23-27. In questo capitolo è evidente il richiamo alla terminologia aristotelica, ma poi anche stoica, nell'uso di αἰτία, 'agente causale' (cfr. αἴτιον in Zeno, fr. 89, *SVF* I p. 25; αἰτίαν è lezione del cod. P; la lezione οὐσίαν di F, accolta da Usener-Radermacher, è difesa da DE JONGE 2008, pp. 284-87), τὸ συμβεβηκός ('accidente', ma anche 'predicato': cfr. Chrysipp. fr. 183, *SVF* II p. 59, D.L. 7.64), τὸ ποιοῦν (il verbo di diatesi attiva), τὸ πάσχον (il verbo di diatesi passiva; questa coppia di opposti è già in Arist. *Cat.* 1 b 25-27, ma è operante negli Stoici: cfr. Chrysipp. fr. 185, *SVF* II p. 60). Nella terminologia grammaticale (cfr. D.T. *G.G.* I 1.24.6-7 e 46.5-47.2) τὰ συμβεβηκότα sono tutte le categorie variabili, che per il nome sono cinque: genere, tipo, forma, numero e caso; per il verbo gli *accidentia* sono otto: modo, diatesi, tipo, forma, numero, persona, tempo, coniugazione: Dionigi ne elenca alcune in *CV* 6.5-7, altre in *CV* 25.30. È probabilmente di derivazione stoica anche la teoria sulle parti del discorso: cfr. SCHENKEVELD 1983, pp. 85-89. Dionigi prende qui le mosse da un assunto stoico, per poi confutarlo sul piano dell'efficacia retorica: il primato dell'*ordo naturalis* delle parole nel discorso o della successione degli eventi nella narrazione – che ha il suo fondamento nella logica ed anche nell'esperienza sensibile – sull'*ordo artificialis*, che è invece caratterizzato dallo stravolgimento del primo (vd. *infra*, n. 14). Sull'*ordo verborum* nelle lingue classiche – e in particolare sulla alterazione del 'normale' susseguirsi dei pensieri e delle parole nel discorso è fondamentale il saggio di Henri Weil del 1844, accessibile in traduzione italiana (WEIL 1991); più recente, ma sostanzialmente incentrato su una minuziosa analisi della prosa erodotea, il contributo di DIK 1995.

2 Cfr. Hom. *Od.* 1.1.

3 Cfr. Hom. *Il.* 1.1.

4 Cfr. Hom. *Od.* 3.1.

5 Cfr. *infra*, *CV* 5.6. Il rapporto tra λόγος (che qui può essere inteso tanto come processo mentale, 'ragionamento', quanto come 'discorso') πιθανός ('convincente', 'persuasivo') e λόγος ἀληθής ('veritiero', 'veridico') è un *topos* della retorica fin dai tempi di Gorgia (cfr. *e.g. VS* 82 B 11.1), ma mentre per i Sofisti la verità non esiste in assoluto e non corrisponde ad un principio etico fondante (cfr. *VS* 82 B 3), e così per Aristotele la persuasione non si basa su verità inconfutabili, ma sul verosimile (cfr. BARTHES 1979, pp. 20-21, 66-67), per gli Stoici – con i quali Dionigi sembra qui polemizzare con toni di garbata ironia – retorica e dialettica perseguono entrambe la verità, distinguendosi solo nei modi di espressione, in quanto la dialettica richiede concisione, la retorica ampi giri di parole (cfr. Zeno fr. 75, *SVF* I p. 22; Cleanth. fr. 491, *SVF* I p. 110, Chrysipp. fr. 292, *SVF* II p. 95). Per gli Stoici, dunque, λόγος πιθανός e λόγος ἀληθής non possono che coincidere. Su questo cfr. POHLENZ 1967, I pp. 57- 58, 93-94; per le ricorrenze di πιθανός, πιθανότης negli scritti retorici dionisiani: cfr. GEIGENMUELLER 1908, p. 47.

6 Hom. *Il.* 5.115; cfr. *Od.* 4.762; 6.324.

7 Hom. *Il.* 2.484.

8 Hom. *Il.* 24.486.

9 Hom. *Il.* 21.20; DE JONGE 2008, p. 300, osserva che questo e i due successivi esempi omerici sono desunti da scene tipiche di sacrificio, in cui la sequenza delle azioni è fissa e prevedibile.

10 Hom. *Il*. 22.467.

11 Hom. *Od*. 22.17.

12 Hom. *Il*. 2.89.

13 Hom. *Il*. 19.103 s.

14 Dionigi si sofferma in particolare sull'ordine temporale degli avvenimenti narrati: cfr. *infra*, *CV* 20.6, e Arist. *Rh*. 3.1408b 11-20. L'*ordo naturalis* prevede il rispetto nella narrazione della successione 'naturale' e consueta delle azioni o dello svolgimento storico dei fatti (cfr. Lausberg 1990, pp. 177-78, § 317); l'*ordo artificialis* prevede al contrario l'anticipazione degli avvenimenti sui cui si focalizza l'attenzione: nell'esegesi omerica e nella trattatistica retorica tale procedimento prende i nomi di προθύστερον σχῆμα, ὕστερον πρότερον o ὑστερολογία: cfr. Calvani Mariotti 1990, p. 88; Lausberg 1990, pp. 247, 440-41, §§ 452, 890-92.

15 Hom. *Il*. 1.459 = 2.422.

16 Hom. *Il*. 4.125.

17 Hom. *Od*. 6.115 s.

18 Hom. *Od*. 14.425.

19 Hom. *Od*. 3.449 s.

20 L'interpretazione del passo è controversa e la traduzione intende riprodurre la scarsa perspicuità del testo (così Aujac-Lebel 1981, p. 80). In genere i termini greci ὀρθά (forme 'dirette', cioè 'semplici') e ἐγκεκλιμένα ('forme flesse') afferiscono al sistema del nome e in particolare ὀρθὴ πτῶσις, 'caso diretto', corrisponde al nominativo (cfr. n. 5 a *CV* 6.6), ma in questo caso è probabile, come suggerisce del resto l'espressione «casi del verbo» in *CV* 6.7, e come ritengono Schenkeveld 1983, p. 84 e de Jonge 2008, pp. 304-8, che Dionigi applicasse tale terminologia al sistema verbale, alludendo con ὀρθά al modo indicativo, e con ἐγκεκλιμένα agli altri modi verbali, facendo proprio l'uso stoico di stabilire analogie tra flessione nominale e flessione verbale. È superfluo precisare che per «modi finiti» (in greco τὰ παρεμφατικά) si intendono i modi verbali indicanti persona e numero, ovvero indicativo, congiuntivo, ottativo e imperativo, distinti dagli infiniti (τὰ ἀπαρέμφατα): cfr. de Jonge 2008, pp. 308-10.

21 Una analoga correlazione tra arte (τέχνη) e principî teorici (θεωρήματα), in riferimento alla poesia, si trova in Crates Mall. fr. 101, col. xxviii 19-28 Broggiato.

22 La dichiarazione programmatica di attenersi ad un discorso breve ed essenziale (συντομία) è motivo topico nell'oratoria (cfr. *e.g.* Dem. 18.126 e 168), così come l'efficacia della brevità e i modi per realizzarla in un discorso sono temi ricorrenti nella precettistica retorica: cfr. Cic. *Inv*. 1.20.28; Hor. *sat*. 1.10.9; *ars* 337; Quint. *inst*. 4.2.40 ss.: cfr. Lausberg 1990, p. 169-70, § 297. Per la ricorrenza nel *CV* di queste e consimili formule di reticenza (o autocensura), specie in apertura o in chiusura di capitolo o di singole sezioni (8.4, 12.13, 16.18-19, 17.15, 20.9, 20.22, 21.6, 22.45, 23.8, 23.17, 23.23, 24.6, 25.1, 26.11), cfr. Rossi 1963, pp. 44-45; Bottai 1999b pp. 146-47; de Jonge 2008, pp. 46-47.

Capitolo sesto

VI

1 Δοκεῖ μοι τῆς συνθετικῆς ἐπιστήμης τρία ἔργα εἶναι· ἓν μὲν ἰδεῖν τί μετὰ τίνος ἁρμοττόμενον πέφυκε καλὴν καὶ ἡδεῖαν λήψεσθαι συζυγίαν· ἕτερον δὲ γνῶναι τῶν ἁρμόττεσθαι μελλόντων πρὸς ἄλληλα πῶς ἂν ἕκαστον σχηματισθὲν κρείττονα φαίνεσθαι ποιήσειε τὴν ἁρμονίαν· τρίτον δ' εἴ τι δεῖται μετασκευῆς τῶν λαμβανομένων, ἀφαιρέσεως λέγω καὶ προσθήκης καὶ ἀλλοιώσεως, γνῶναί τε πῶς καὶ πρὸς τὴν μέλλουσαν χρείαν οἰκείως ἐξεργάσασθαι.

2 Τί δὲ τούτων ἕκαστον δύναται, σαφέστερον ἐρῶ χρησάμενος εἰκόσι τῶν δημιουργικῶν τεχνῶν τισιν ἃς ἅπαντες ἴσασιν, οἰκοδομικῇ λέγω καὶ ναυπηγικῇ καὶ ταῖς παραπλησίαις· **3** ὅ τε γὰρ οἰκοδόμος ὅταν πορίσηται τὴν ὕλην ἐξ ἧς μέλλει κατασκευάζειν τὴν οἰκίαν, λίθους καὶ ξύλα καὶ κέραμον καὶ τἄλλα πάντα, συντίθησιν ἐκ τούτων ἤδη τὸ ἔργον τρία ταῦτα πραγματευόμενος, ποίῳ δεῖ λίθῳ τε καὶ ξύλῳ καὶ πλίνθῳ ποῖον ἁρμόσαι λίθον ἢ ξύλον ἢ πλίνθον, ἔπειτα πῶς τῶν ἁρμοζομένων ἕκαστον καὶ ἐπὶ ποίας πλευρᾶς ἑδράσαι, καὶ τρίτον, εἴ τι δύσεδρόν ἐστιν, ἀποκροῦσαι καὶ περικόψαι καὶ αὐτὸ τοῦτο ἑδραῖον ποιῆσαι. Ὅ τε ναυπηγὸς τὰ αὐτὰ ταῦτα πραγματεύεται.

4 Τὰ δὴ παραπλήσιά φημι δεῖν ποιεῖν καὶ τοὺς μέλλοντας εὖ συνθήσειν τὰ τοῦ λόγου μόρια· πρῶτον μὲν σκοπεῖν ποῖον ὄνομα ἢ ῥῆμα ἢ τῶν ἄλλων τι μορίων ποίῳ συνταχθὲν ἐπιτηδείως ἔσται κείμενον καὶ πῶς εὖ καὶ ἄμεινον (οὐ γὰρ δὴ πάντα γε μετὰ πάντων τιθέμενα πέφυκεν ὁμοίως διατιθέναι τὰς ἀκοάς)· **5** ἔπειτα διακρίνειν, πῶς σχηματισθὲν τοὔνομα ἢ τὸ ῥῆμα ἢ τῶν ἄλλων ὅ τι δή ποτε χαριέστερον ἱδρυθήσεται καὶ πρὸς τὰ ὑποκείμενα πρεπωδέστερον· **6** λέγω δὲ ἐπὶ μὲν τῶν ὀνομάτων, πότερον ἐνικῶς ἢ πληθυντικῶς λαμβανόμενα κρείττω λήψεται συζυγίαν, καὶ πότερον κατὰ τὴν ὀρθὴν ἐκφερόμενα πτῶσιν ἢ κατὰ τῶν πλαγίων τινά, καὶ εἴ τινα πέφυκεν ἐξ ἀρρενικῶν γίνεσθαι θηλυκὰ ἢ ἐκ θηλυκῶν ἀρρενικὰ ἢ οὐδέτερα ἐκ τούτων, πῶς ἂν ἄμεινον σχηματισθείη, καὶ πάντα τὰ τοιαῦτα· **7** ἐπὶ δὲ τῶν ῥημάτων, πότερα κρείττω ἔσται λαμβανόμενα, τὰ ὀρθὰ ἢ τὰ ὕπτια, καὶ κατὰ ποίας ἐγκλίσεις ἐκφερόμενα, ἃς δή τινες πτώσεις ῥηματικὰς καλοῦσι, κρατίστην ἕδραν λήψεται, καὶ ποίας παρεμφαίνοντα διαφορὰς χρόνων καὶ εἴ τινα τοῖς ῥήμασιν ἄλλα παρακολουθεῖν πέφυκε. Τὰ δ' αὐτὰ ταῦτα καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων τοῦ λόγου μερῶν φυλακτέον, ἵνα μὴ καθ' ἓν ἕκαστον λέγω.

VI

1 Tre devono essere, a mio parere, i compiti della scienza della composizione[1]: primo, verificare quale elemento, connesso con un altro, sia naturalmente in grado di ottenere una combinazione bella e piacevole; secondo, in relazione agli elementi da connettere tra loro, avere consapevolezza del modo in cui ciascuno vada disposto per rendere l'armonia più efficace; terzo, qualora vi sia bisogno di una modifica degli elementi presi in considerazione – si tratti di sottrazione, di aggiunta, di alterazione[2] – sapere come perfezionarla in relazione all'uso che s'ha da fare.

2 Quale sia l'efficacia di ciascuno di questi punti, lo dirò in forma più chiara facendo uso di alcune immagini tratte dall'edilizia, dalla carpenteria navale e da mestieri affini. **3** Il capomastro, una volta che si sia procurato il materiale col quale si accinge a costruire la casa (pietra, legno, mattoni e tutto il resto) compone a partire da questi elementi quella che ormai è la sua opera, lavorando a questi tre obiettivi: con quale pietra, legno, mattone quale pietra, legno, mattone connettere insieme; quindi, come, e a quale faccia appoggiandolo, mettere in posa ciascun elemento da connettere; e, terza cosa, se un elemento manca d'appoggio, sbrecciarlo, rifinirlo, e dargli il giusto assetto. Il carpentiere ha a che fare con gli stessi problemi[3].

4 Queste operazioni deve fare anche chi voglia ben connettere le parti del discorso: prima di tutto, verificare quale nome, verbo, o altra parte del linguaggio una volta connessa con quale altra, darà esito soddisfacente, buono, o ancor migliore (infatti, non tutti gli elementi, a contatto con tutti gli altri, sono portati a colpire l'orecchio allo stesso modo)[4]; **5** in secondo luogo, giudicare che forma debba darsi al nome, al verbo, a qualche altra parte del linguaggio[5] per rendere più gradevole il costrutto, e più adeguato all'argomento. **6** Riferendomi ai nomi, se avranno connubio migliore presi al singolare o al plurale; se in caso diretto o in caso obliquo[6]; e ancora, se la natura di un nome tolleri di passare dal maschile al femminile o dal femminile al maschile o da questi al neutro[7], in che forma sarà utilizzato al meglio, e così di seguito. **7** Per quanto riguarda i verbi, quali sarà meglio prendere in ragione della loro efficacia, se attivi o passivi[8], in quali modi[9] – che alcuni chiamano 'casi del verbo'[10] – per dar loro la posizione più efficace; che scarti di tempo rappresentare, e così via, per tutto ciò che è connesso coi verbi. Alle stesse cose bisogna badare anche per le altre parti del discorso, senza enumerarle in particolare.

8 Ἐπὶ δὲ τούτοις τὰ ληφθέντα διακρίνειν εἴ τι δεῖται μετασκευῆς ὄνομα ἢ ῥῆμα, ὡς ἂν ἐναρμονιώτερόν τε καὶ εὐεδρότερον γένοιτο. Τοῦτο τὸ στοιχεῖον ἐν μὲν ποιητικῇ δαψιλέστερόν ἐστιν, ἐν δὲ λόγοις πεζοῖς σπανιώτερον· **9** γίνεταί γε καὶ ἐν τούτοις ἐφ᾽ ὅσον ἂν ἐγχωρῇ. Ὅ τε γὰρ λέγων *εἰς τουτονὶ τὸν ἀγῶνα* προστέθεικέ τι τῇ ἀντωνυμίᾳ γράμμα τῆς συνθέσεως στοχαζόμενος· ἄρτιον γὰρ ἦν "εἰς τοῦτον τὸν ἀγῶνα" εἰπεῖν· **10** καὶ πάλιν ὁ λέγων *κατιδὼν Νεοπτόλεμον τὸν ὑποκριτήν* τῇ προθέσει παρηύξηκεν τοὔνομα, τὸ γὰρ "ἰδὼν" ἀπέχρη· καὶ ὁ γράφων *μήτ᾽ ἰδίας ἔχθρας μηδεμιᾶς ἕνεχ᾽ ἥκειν* ταῖς συναλοιφαῖς ἠλάττωκε τὰ μόρια τοῦ λόγου καὶ περικέκρουκέ τινα τῶν γραμμάτων· **11** καὶ ὁ *ἐποίησε* ἀντὶ τοῦ "ἐποίησεν" λέγων χωρὶς τοῦ ν̄ καὶ *ἔγραψε* ἀντὶ τοῦ "ἔγραψεν" λέγων καὶ *ἀφαιρήσομαι* ἀντὶ τοῦ "ἀφαιρεθήσομαι" καὶ πάντα τὰ τοιαῦτα, ὅ τε *χωροφιλῆσαι* λέγων τὸ "φιλοχωρῆσαι" καὶ *λελύσεται* λέγων τὸ "λυθήσεται" καὶ τὰ τοιουτότροπα μετασκευάζει τὰς λέξεις ἵν᾽ οὕτως ἁρμοσθεῖσαι γένοιντο καλλίους καὶ ἐπιτηδειότεραι.

8 Oltre a questo, decidere se l'elemento preso in considerazione – nome o verbo che sia – richieda una modifica che lo renda più armonico, e gli dia un assetto migliore. Questo tratto si trova più generosamente in poesia, con maggior parsimonia in prosa; **9** ma anche qui c'è, nei limiti del consentito. Chi dica *per questo processo qua* (εἰς τουτονὶ τὸν ἀγῶνα)[11] aggiunge una lettera al dimostrativo avendo di mira la composizione; perfetto sarebbe stato dire 'per questo processo' (εἰς τοῦτον τὸν ἀγῶνα). **10** E ancora, chi dice *riguardò Neottolemo l'attore* (κατιδὼν Νεοπτόλεμον τὸν ὑποκριτήν)[12] allunga il nome con un prefisso (κατὰ), mentre bastava 'guardò' (ἰδών); e chi scrive *senza null'odio personale son venuto* (μητ' ἰδίας ἔχθρας μηδεμιᾶς ἔνεχ' ἥκειν)[13] con l'elisione riduce alcuni elementi del discorso e si leva di dosso qualche lettera. **11** e chi dice *far* (ἐποίησε) per 'fare' (ἐποίησεν) senza la *e*[14], *scriver* (ἔγραψε) per 'scrivere' (ἔγραψεν), e *sarò privato* (ἀφαιρήσομαι) al posto di 'sarò stato privato' (ἀφαιρεθήσομαι)[15], e così via, e chi dice *il paese amare* (χωροφιλῆσαι) per 'amare il paese' (φιλοχωρῆσαι)[16], e *starà libero* (λελύσεται) per 'sarà liberato' (λυθήσεται)[17] e avanti in questo modo, modifica i termini perché, così connessi, siano più belli e più propri.

NOTE AL CAPITOLO VI

[*I tre compiti della composizione*]

1 I tre compiti (ἔργα) della composizione sono: ἁρμογή (cfr. n. 9 a *CV* 2.5), σχηματισμός (cfr. n. 1 a *CV* 8.1), μετασκευή (cfr. n. successiva); nel cap. 6 essi sono applicati ai nomi, nei capp. 7-9 ai *cola* e nel cap. 9 al periodo. Interessanti valutazioni sul significato degli ἔργα nella trattatistica dionisiana e nel panorama delle dottrine stilistico-retoriche dell'antichità in DE JONGE 2008, pp. 185-204.

2 In Dionigi la 'modifica' (in greco: μετασκευή: il cod. P reca però κατασκευή) di un elemento del discorso – suono, sillaba, parola o frase – si realizza in tre modi: per 'sottrazione' (ἀφαίρεσις, ma il nome più comunemente usato nei retori è ἔνδεια: cfr. Phoebamm. *Schem.* III p. 45.17 Spengel); per 'aggiunta' (προσθήκη: altrove πλεονασμός); per 'alterazione' (ἀλλοίωσις). Una tripartizione affine – sottrazione, aggiunta, sostituzione – si trova già nel *Cratilo* di Platone (cfr. *e.g.* 394b, 414c-d), ma trova applicazione nel campo dell'indagine etimologica: cfr. AX 1987, p. 32. Alcuni hanno ravvisato una affinità tra la terminologia e gli esempi qui utilizzati da Dionigi e una sezione del περὶ σχημάτων di Cecilio di Calatte, frr. 74-75-75a Ofenloch: cfr. DE JONGE 2008, p. 202. Nella trattatistica retorica successiva a Dionigi le tipologie di mutamento della

composizione sono quattro: Quintiliano, *inst.* 1.5.38-41, enumera tra le *species* della *quadripertita ratio*, oltre ad *adiectio*, *detractio*, *transmutatio*, anche la *immutatio* (in greco ἐναλλαγή: cfr. Phoebamm. *Schem.* III p. 45.17 Spengel), che consiste nella sostituzione di un termine usato in senso proprio con un 'tropo': cfr. Lausberg 1990, pp. 250-54, § 462.

3 L'analogia tra l'arte della parola e le attività artigianali ricorre anche in *CV* 2.8, 21.5, 22.2 (vd. n. 11 a *CV* 2.8). Per la nozione di 'assetto, stabilità', applicata alla struttura del discorso, cfr. *CV* 6.7, 6.8, 18.1, 22.1, 22.19, 23.20; Demetr. *Eloc.* 19 (riferito alla clausola del 'periodo storico'); Longin. 40.4. Sulla 'fortuna' di questo passo dionisiano nelle *Prose* del Bembo, cfr. Donadi 1990, pp. 51-73.

4 Nella stilistica dionisiana il ruolo dell'ascolto diretto (ἀκοή) è determinante nella valutare la bontà di una composizione: cfr. anche *CV* 7.3, 10.2, 11.24, 12.1 et al. L'importanza di valori fonici nella poesia, sottolineata già da Aristotele, *Rh.* 1405b 6 s., e da Teofrasto, fr. 687 Fortenbaugh (riportato da Demetr. *Eloc.* 173), è centrale nella critica letteraria di Cratete e dei κριτικοί: cfr. Schenkeveld 1968, pp. 176-215; Janko 2000, pp. 120-89; Broggiato 2001, pp. xxvii-xxxiii; de Jonge 2008, pp. 192-96. Il concetto è ribadito da Quintiliano, *inst.* 9.4.116: «I giudici migliori della composizione sono le orecchie che percepiscono la completezza e l'incompletezza, sono urtate dalla ruvidezza, sono carezzate dalla levigatezza, sono eccitate da ciò che è impetuoso, approvano ciò che è stabile, avvertono i ritmi zoppicanti, provano avversione per ciò che è superfluo ed eccessivo. E per questo motivo i competenti comprendono gli aspetti teorici della composizione, mentre anche gli incompetenti ne percepiscono il piacere» (trad. Calcante).

5 'Forma' traduce il greco σχηματισμός; sotto questa denominazione Dionigi comprende tutti gli elementi variabili che concorrono alla formazione della parola o alla costruzione del discorso, che altrove (*CV* 25.30) chiama, ricorrendo ad altra terminologia, τὰ συμβεβηκότα: cfr. de Jonge 2008, pp. 198-99, n. 113.

6 'Caso' traduce il greco πτῶσις (lett. 'caduta'). Il termine è già in Aristotele, che tuttavia lo impiega in ambito grammaticale per ogni variazione del nome e del verbo dalla sua forma base (cfr. *Po.* 21, 1457a; *Interpr.* 16a 33; sch. (Vat.) Dion. Thr. *GG* I 3, p. 230). Il concetto di flessione fu definito da Zenone e spiegato da Crisippo nello scritto, per noi perduto, *Sui cinque casi*; se non allo stesso Crisippo, ai suoi discepoli va attribuita la definizione di 'caso nominativo' (ὀνομαστική) come 'caduta verticale' (ὀρθή oppure εὐθεῖα πτῶσις) dal pensiero riposto nell'anima (cfr. Chrysipp. fr. 164, *SVF* II p. 47); tutti gli altri casi sono 'obliqui' (πλάγιαι), ad esclusione del vocativo (κλητική), che non è considerato propriamente un caso: cfr. A.D. *Synt.* 43B; sch. (Lond.) D.T. *GG* I 3, p. 546. Su questo cfr. Pohlenz 1967, I pp. 75-77; Schmidt 1979, pp. 79-81, 147-49; Agud 1980, pp. 51-74.

7 Cfr. Quint. *Inst.* 9.3.6.

8 Cfr. D.T. 13, *GG* I p. 48; Sch. Dion. Thr. *GG* I 3, p. 548 s. Le denominazioni 'attivo' (ὀρθός) e 'passivo' (ὕπτιος) sono anch'esse di provenienza stoica: cfr. Chrysipp. fr. 183, *SVF* II p. 59. Altrove (fr. 185, *SVF* II p. 60) Crisippo impiega invece i termini ἐνέργημα 'verbo attivo' e πάθος 'verbo passivo', in linea con la tradizione grammaticale alessandrina: così altrove Dionigi: *Amm.* 2.7-8. Sulle categorie verbali degli stoici cfr. Pohlenz 1967, I pp. 77; Schmidt 1979, pp. 79-81, 147-49; sulle fonti di Dionigi si rinvia alla messa a punto di de Jonge 2008, pp. 158-59.

9 In greco ἐγκλίσεις. Per quanto ne sappiamo, Dionigi è il primo ad impiegare la voce ἔγκλισις nell'accezione specifica di 'modo' verbale, che diverrà comune nella trattatistica grammaticale più tarda: cfr. de Jonge 2008, p. 160.

10 Questa espressione trova riscontro in Arist. *Interpr.* 16b 16-18, ma in realtà per Aristotele i «casi del verbo» sono i tempi, non i modi verbali. La fonte di Dionigi è più probabilmente stoica: cfr. Matthaios 1999, p. 299; de Jonge 2008, p. 161.

11 Cfr. Dem. 18.1 e 8: citazioni desunte dall'esordio dell'orazione *Per la corona* del 330 a.C. Qui Dionigi illustra un esempio di aggiunta finale (più precisamente: παραγωγή), attraverso l'uso dello *iota* 'deittico', che sul piano espressivo rafforza il valore di quello che è propriamente un aggettivo pronominale, e a livello fonico elimina la dissonanza della combinazione dei suo-

ni *ny* e *tau* (cfr. *CV* 22.18); il termine greco, ἀντωνυμία (un *hapax* in Dionigi, che altrove chiama il pronome ἀντονομασία: cfr. *CV* 2.2, 5.9), è qui tradotto con 'dimostrativo' sulla scorta di Aujac-Lebel 1981, p. 83. La difformità nella terminologia grammaticale tra il cap. 6 e il resto del *CV* e degli altri scritti retorici di Dionigi è stata rilevata da Schenkeveld 1983, pp. 74-77 e più recentemente da de Jonge 2008, pp. 132-39, 157, 199-204.

12 Cfr. Dem. 5.6: esempio di aggiunta iniziale o più precisamente 'protesi'. Si osservi come in questo caso Dionigi classifichi il participio κατιδών come forma nominale (ὄνομα) e non come forma verbale (cfr. n. 6 a *CV* 2.3). Calvani Mariotti 1995, pp. 176-77, rileva la convergenza tra il passo dionisiano e alcuni scoli demostenici che, sebbene riferiti a luoghi diversi, presentano analoghe osservazioni grammaticali e stilistiche: in particolare evidenza la predilezione di Demostene per forme verbali con 'protesi' (cioè preverbi), volta, insieme ad altri espedienti retorici, ad ottenere un effetto di enfasi.

13 Cfr. Dem. 23.1: esempio di sottrazione per elisione o, come la chiama Dionigi, «sinalefe». In *CV* 25.4 ss. il passo demostenico è citato più estesamente ed analizzato dal punto di vista ritmico.

14 Nel testo greco «*epóiese* ('fece') senza *ny*, *égrapse* ('scrisse') per *égrapsen*». Esempio di sottrazione del *ny* cosiddetto 'efelcistico', che all'occorrenza veniva aggiunto alla desinenza verbale della terza persona singolare o plurale per evitare lo iato; sulla sua eufonia, cfr. Demetr. *Eloc.* 175; Quint. *inst.* 12.10.31.

15 Esempio di variazione del tema verbale.

16 Esempio di inversione degli elementi in un verbo composto: il primo, χωροφιλεῖν, più raro, è documentato in Antifonte, 5.78 e in Diogene Laerzio, 1.44; il secondo, φιλοχωρεῖν, è di uso comune.

17 Esempio di variazione di tempo (e di aspetto) verbale, desunto da Dem. 14.2.

Capitolo settimo

VII

1 Μία μὲν δή θεωρία τῆς συνθετικῆς ἐπιστήμης ἡ περὶ αὐτὰ τὰ πρῶτα μόρια καὶ στοιχεῖα τῆς λέξεως. Ἑτέρα δέ, ὥσπερ καὶ κατ' ἀρχὰς ἔφαμεν, ἡ περὶ τὰ καλούμενα κῶλα, ποικιλωτέρας τε δεομένη πραγματείας καὶ μείζονος, ὑπὲρ ἧς αὐτίκα δὴ πειράσομαι λέγειν ὡς ἔχω γνώμης.

2 Καὶ γὰρ ταῦτα ἁρμόσαι πρὸς ἄλληλα δεῖ ὥστ' οἰκεῖα φαίνεσθαι καὶ φίλα καὶ σχηματίσαι ὡς ἂν ἐνδέχηται κράτιστα προκατασκευάσαι τε, εἴ πού τι δέοι, μειώσει καὶ πλεονασμῷ καὶ εἰ δή τιν' ἄλλην μετασκευὴν δέχεται τὰ κῶλα. **3** Τούτων δ' ἕκαστον ἡ πεῖρα αὐτὴ διδάσκει. Πολλάκις γὰρ τουτὶ τὸ κῶλον τούτου μὲν προτεθὲν ἢ ἐπὶ τούτῳ τεθὲν εὐστομίαν τινὰ ἐμφαίνει καὶ σεμνότητα, ἑτέραν δέ τινα συζυγίαν λαβὸν ἄχαρι φαίνεται καὶ ἄσεμνον.

4 Ὃ δὲ λέγω, σαφέστερον ἔσται, εἴ τις αὐτὸ ἐπὶ παραδείγματος ἴδοι. Ἔστι δή τις παρὰ τῷ Θουκυδίδῃ λέξις ἐν τῇ Πλαταιέων δημηγορίᾳ πάνυ χαριέντως συγκειμένη καὶ μεστὴ πάθους ἥδε·

> *ὑμεῖς τε, ὦ Λακεδαιμόνιοι, ἡ μόνη ἐλπίς, δέδιμεν μὴ οὐ βέβαιοι ἦτε.*

5 Φέρε δή τις λύσας τὴν συζυγίαν ταύτην μεθαρμοσάτω τὰ κῶλα οὕτως·

> ὑμεῖς τε, ὦ Λακεδαιμόνιοι, δέδιμεν μὴ οὐ βέβαιοι ἦτε, ἡ μόνη ἐλπίς.

Ἆρ' ἔτι μένει τοῦτον τὸν τρόπον ἡρμοσμένων τῶν κώλων ἡ αὐτὴ χάρις ἢ τὸ αὐτὸ πάθος; Οὐδεὶς ἂν εἴποι.

6 Τί δ' εἰ τὴν Δημοσθένους λέξιν ταύτην·

> *τὸ λαβεῖν οὖν τὰ διδόμενα ὁμολογῶν ἔννομον εἶναι, τὸ χάριν τούτων ἀποδοῦναι παρανόμων γράφει;*

λύσας τις καὶ μεταθεὶς τὰ κῶλα τοῦτον τὸν τρόπον ἐξενέγκαι·

VII

1 Un primo elemento di riflessione della scienza della composizione stilistica riguarda le parti prime e gli elementi del linguaggio[1]. Un secondo, lo si diceva all'inizio, riguarda i cosiddetti *cola*, che vogliono trattazione più articolata e complessa[2]. Su quest'argomento tenterò di esprimere subito il mio pensiero.

2 Che questi, i *cola*, siano fatti armonizzare fra loro in modo che il tutto abbia un aspetto familiare ed amico, è cosa necessaria; inoltre è necessario che siano predisposti nella forma più efficace possibile e che siano apparecchiati in anticipo (se ve ne sia il bisogno), accorciando, accrescendo, modificando in ogni altro modo tollerabile il dettato[3]. **3** Su ciascuno di questi punti l'esperienza è maestra[4]. Capita infatti che questo *colon* qui, perché messo prima di quello, o perché posto dopo quell'altro, sia bello a pronunciarsi, e abbia solennità; ma che, in altra combinazione[5], risulti sgraziato e privo di dignità.

4 Quanto vado dicendo, avrà maggiore chiarezza se illustrato con un esempio. C'è in Tucidide un passo nel discorso dei Plateesi composto con molta grazia e carico di tensione emotiva[6]:

> *Voi, Lacedemoni, voi nostra sola speranza, abbiamo paura che non siate saldi*[7].

5 Bene: accogliamo questa combinazione e modifichiamo i *cola* in questo modo:

> Voi, Lacedemoni, abbiamo paura che non siate saldi, voi nostra sola speranza.

La grazia, la tensione emotiva hanno la stessa intensità se i *cola* sono articolati in questo modo? Nessuno oserebbe affermarlo.

6 Che cosa dire di quest'altro passo di Demostene:

> *Prendere quello che è offerto ammette che sia legale; ma il render grazie di questo lo accusa di illegalità*[8]*?*

Sciogliendo e trasponendo i *cola* lo si renda in questo modo:

ὁμολογῶν οὖν ἔννομον εἶναι τὸ λαβεῖν τὰ διδόμενα, παρανόμων γράφει τὸ τούτων χάριν ἀποδοῦναι,

ἆρ᾽ ὁμοίως ἔσται δικανικὴ καὶ στρογγύλη; Ἐγὼ μὲν οὐκ οἶομαι.

Ammette che sia legale, prendere quello che è offerto: ma lo accusa di illegalità il render grazie di questo.

L'espressione avrà allo stesso modo pienezza e forza giudiziaria[9]? Non lo credo proprio.

NOTE AL CAPITOLO VII

[*I cola, o membri della frase*]

1 Per le nozioni di 'parti prime' ed 'elementi del linguaggio' cfr. *CV* 2.1-3.

2 Cfr. *CV* 2.5 e 5.12. Il terzo obiettivo della scienza della composizione concerne i periodi: cfr. *CV* 9.10-11.

3 Le modifiche che interessano i *cola* sono le stesse indicate per i suoni, le sillabe e le parole (cfr. *CV* 6.1), anche se la terminologia varia qui parzialmente: la 'sottrazione' prende qui il nome di μείωσις (cfr. Lausberg 1990, pp. 346-55, §§ 688-711), l'"aggiunta' viene chiamata πλεονασμός (cfr. Lausberg 1990, pp. 310-45, 607-87; sulla ricorrenza del πλεονασμός nella trattatistica retorica cfr. Avezzù Tenuta 1974, pp. 6-29).

4 Cfr. *CV* 11.6.

5 In greco συζυγία: cfr. *CV*. 3.18.

6 Grazia (χάρις: qui nella forma dell'avv. derivato χαριέντως) e tensione emotiva (πάθος) sono tratti rispettivamente dello stile ἡδύ e dello stile σεμνόν. Il fatto che qui esse siano attribuite ad un passo di Tucidide, che per Dionigi è modello di armonia austera (cfr. *CV* 22.7 e 34-43; cfr. anche *CV* 10.4) dimostra la flessibilità del sistema dionisiano degli stili: la piacevolezza, suggerisce Dionigi, è propria di qualsiasi stile ben composto. Sul valore di χάρις cfr. n. 14 a *CV* 3.13.

7 Cfr. Thuc. 3.57.4. Esempio di μετάθεσις 'trasposizione' dei *cola*.

8 Cfr. Dem. 18.119. Altro esempio di trasposizione dei *cola*.

9 Lo stesso nesso in D.H. *Is*. 3.3. L'aggettivo δικανικός qualifica in Arist. *Rh*. 1.1358 b uno dei tre generi dell'oratoria (gli altri due sono il genere deliberativo, γένος συμβουλευτικόν e l'epidittico, γένος ἐπιδεικτικόν). L'aggettivo στρογγύλος è più volte impiegato da Dionigi nel definire la circolarità, ovvero la pienezza del periodare tipica degli oratori attici: cfr. D.H. *Dem*. 4.5, 13.1, 18.4, 19.6, 20.2, 24.7, 43.11. Demetrio, *Eloc*. 20, associa la forma compatta e circolare del periodo oratorio con una declamazione ad apertura piena e rotonda della bocca (*ore rotundo* in Hor. *ars* 323 s.) e una gestualità in sintonia con il ritmo: cfr. Geigenmueller 1908, pp. 91, 94; Rossi 1963, pp. 90-93; Marini 2007, pp. 172-73.

Capitolo ottavo

VIII

1 Ἡ μὲν δὴ περὶ τὴν ἁρμογὴν τῶν κώλων θεωρία τοιαύτη, ἡ δὲ περὶ τὸν σχηματισμὸν ποδαπή;

Οὐκ ἔστιν εἷς τρόπος τῆς ἐκφορᾶς ἁπάντων τῶν νοημάτων, ἀλλὰ τὰ μὲν ὡς ἀποφαινόμενοι λέγομεν, τὰ δ' ὡς πυνθανόμενοι, τὰ δ' ὡς εὐχόμενοι, τὰ δ' ὡς ἐπιτάττοντες, τὰ δ' ὡς διαποροῦντες, τὰ δ' ὡς ὑποτιθέμενοι, τὰ δὲ ἄλλως πως σχηματίζοντες, οἷς ἀκολούθως καὶ τὴν λέξιν πειρώμεθα σχηματίζειν.

2 Πολλοὶ δὲ δή που σχηματισμοὶ καὶ τῆς λέξεώς εἰσιν ὥσπερ καὶ τῆς διανοίας, οὓς οὐχ οἷόν τε κεφαλαιωδῶς περιλαβεῖν, ἴσως δὲ καὶ ἄπειροι· περὶ ὧν πολὺς ὁ λόγος καὶ βαθεῖα ἡ θεωρία.

Οὐ δὴ τὸ αὐτὸ δύναται ποιεῖν τὸ αὐτὸ κῶλον οὕτω σχηματισθὲν ἢ οὕτως. **3** Ἐρῶ δὲ ἐπὶ παραδείγματος· εἰ τοῦτον ἐξήνεγκε τὸν τρόπον ὁ Δημοσθένης τὴν λέξιν ταύτην·

> ταῦτ' εἰπὼν ἔγραψα, γράψας δ' ἐπρέσβευσα, πρεσβεύσας δ' ἔπεισα **Θηβαίους**,

ἆρ' οὕτως ἂν συνέκειτο χαριέντως, ὡς νῦν σύγκειται;

> *οὐκ εἶπον μὲν ταῦτα, οὐκ ἔγραψα δέ· οὐδ' ἔγραψα μέν, οὐκ ἐπρέσβευσα δέ· οὐδ' ἐπρέσβευσα μέν, οὐκ ἔπεισα δὲ **Θηβαίους**.*

4 Πολὺς δ' ἂν εἴη μοι λόγος, εἰ περὶ πάντων βουλοίμην λέγειν τῶν σχηματισμῶν ὅσους τὰ κῶλα ἐπιδέχεται· ἀπόχρη δὲ εἰσαγωγῆς ἕνεκα τοσαῦτα εἰρῆσθαι.

VIII

1 Questo è il mio pensiero sulla connessione dei *cola*. Ma per dar loro forma[1], da dove si parte?

Non c'è un solo modo per esprimere tutti i concetti, ma ci sono cose che diciamo affermativamente, altre in forma di domanda, di augurio, di ordine, di dubbio, di supposizione o in qualche altra forma, e a queste scelte noi cerchiamo di adeguare anche lo stile.

2 Le figure sono certo molte, sia quelle di stile che quelle di pensiero, tanto che non è possibile darne una sintesi essenziale (forse il loro numero è illimitato); si chiederebbe, per queste, una estesa trattazione e approfondimento teorico[2].

Lo stesso *colon*, formato in un modo o in un altro, non è in grado di produrre lo stesso effetto. **3** Lo dimostrerò con un esempio. Se Demostene avesse trasformato in questo modo il passo seguente:

> Dopo aver detto questo, lo proposi per legge; dopo averlo proposto, lo trattai in ambasceria; dopo averlo trattato in ambasceria, lo proposi ai Tebani,

avrebbe avuto, così disposto, la grazia che ha ora?

> *Non avrei detto questo, senza proporlo per legge. Non l'avrei composto per legge, senza averlo trattato in ambasceria; non l'avrei trattato in ambasceria, senza aver persuaso i Tebani*[3].

4 Lungo sarebbe il discorso, se volessi parlare di tutte le figure che i *cola* possono assumere; è sufficiente, a titolo d'introduzione, dare questi esempi[4].

[*Articolazione dei cola*]

1 In greco σχηματισμός. Il vocabolo è qui usato nell'accezione più ampia di 'costruzione' dei pensieri o 'forma espressiva' e *infra* (§§ 2 e 4) nel significato più tecnico di 'figura retorica' (cioè come sinonimo di σχῆμα: cfr. Ernesti 1795, pp. 343-44), mentre in *CV* 14.19 denota la 'formazione' della parola, in riferimento all'articolazione delle cosiddette 'semivocali'; il verbo σχηματίζειν in *CV* 6.6 è impiegato in riferimento alla flessione del nome e del verbo.

2 Quintiliano, *inst.* 9.3.89, riferisce che Dionigi scrisse un trattato περὶ σχημάτων (*Sulle figure*), che qui e in *Dem.* 39.3 lo stesso autore sembra preannunciare, ma di cui non abbiamo che il titolo: cfr. Aujac 1978, p. 21 e *supra*, *CV* 1.10.

3 Dem. 18.179. Il passo, tratto dall'*Orazione sulla corona*, è più volte citato nella trattatistica retorica (cfr. Demetr. *Eloc.* 270: *Rhet.Her.* 4.25; Quint. *inst.* 6.3.70, 9.3.54-57) ora come esempio di *klimax* costituita da una catena di azioni che si succedono cronologicamente, ora come esempio di stile δεινός ('potente').

4 Più volte l'autore esprime la volontà di limitare all'essenziale la sua trattazione, affermando tuttavia di saperne molto di più sull'argomento in esame: su questa e altre formule ricorrenti, specialmente in conclusione di capitolo, cfr. n. 22 a *CV* 5.13.

Capitolo nono

IX

1 Ἀλλὰ μὴν ὅτι γε καὶ μετασκευὰς δέχεται τῶν κώλων ἔνια τοτὲ μὲν προσθήκας λαμβάνοντα οὐκ ἀναγκαίας ὡς πρὸς τὸν νοῦν, τοτὲ δὲ ἀφαιρέσεις, ἀτελῆ ποιούσας τὴν διάνοιαν, ἃς οὐκ ἄλλου τινὸς ἕνεκα ποιοῦσι ποιηταί τε καὶ συγγραφεῖς ἢ τῆς ἁρμονίας, ἵν' ἡδεῖα καὶ καλὴ γένηται, πάνυ ὀλίγου δεῖν οἶομαι λόγου.

2 Τίς γὰρ οὐκ ἂν ὁμολογήσαι τήνδε τὴν λέξιν ἣν ὁ Δημοσθένης εἴρηκε προσθήκῃ πλεονάζειν οὐκ ἀναγκαίᾳ τῆς ἁρμονίας ἕνεκα;

> *ὁ γὰρ οἷς ἂν ἐγὼ ληφθείην, ταῦτα πράττων καὶ κατασκευαζόμενος, οὗτος ἐμοὶ πολεμεῖ, κἂν μήπω βάλλῃ μηδὲ τοξεύῃ.*

3 Ἐνταῦθα γὰρ οὐχὶ τοῦ ἀναγκαίου χάριν πρόσκειται τὸ τοξεύειν, ἀλλ' ἵνα τὸ τελευταῖον κῶλον τὸ *κἂν μήπω βάλλῃ*, τραχύτερον τοῦ δέοντος ὂν καὶ οὐχ ἡδὺ ἀκουσθῆναι τῇ προσθήκῃ ταύτῃ γένηται χαριέστερον.

4 Καὶ ἔτι τὴν Πλατωνικὴν ἐκείνην περίοδον, ἣν ἐν τῷ ἐπιταφίῳ ὁ ἀνὴρ γράφει, τίς οὐκ ἂν φαίη παραπληρώματι λέξεως οὐκ ἀναγκαίῳ προσηρανίσθαι;

> *ἔργων γὰρ εὖ πραχθέντων λόγῳ καλῶς ῥηθέντι μνήμη καὶ κόσμος γίνεται τοῖς πράξασι παρὰ τῶν ἀκουσάντων.*

5 Ἐνταῦθα γὰρ τὸ *παρὰ τῶν ἀκουσάντων* πρὸς οὐδὲν ἀναγκαῖον λέγεται, ἀλλ' ἵνα τὸ τελευταῖον κῶλον τὸ *τοῖς πράξασι* πάρισόν τε καὶ ἐφάμιλλον τοῖς πρὸ αὐτοῦ γένηται.

6 Τί δὲ δὴ τὸ παρ' Αἰσχίνῃ λεγόμενον τουτί·

> *ἐπὶ σαυτὸν καλεῖς, ἐπὶ τοὺς νόμους καλεῖς, ἐπὶ τὴν δημοκρατίαν καλεῖς,*

τρίκωλον ἐν τοῖς πάνυ ἐπαινούμενον, οὐχὶ τῆς αὐτῆς ἰδέας ἔχεται; Ὅ γὰρ οἷόν τε ἦν ἑνὶ κώλῳ περιληφθῆναι τόνδε τὸν τρόπον;

> ἐπὶ σεαυτὸν καὶ τοὺς νόμους καὶ τὴν δημοκρατίαν καλεῖς,

IX

1 Tuttavia, credo che non ci sia molto da dire sul fatto che alcuni *cola* siano soggetti a modifiche, talvolta ammettendo aggiunte non necessarie alla comprensione, talvolta dei tagli che lasciano incompleto il concetto: espedienti, questi, che utilizzano poeti e prosatori in funzione esclusiva dell'armonia, che vogliono bella e piacevole[1].

2 Chi non sarà d'accordo che il passo demostenico che segue è eccessivo, a causa di un'aggiunta motivata solo da ragioni di armonia?

> *Quest'uomo, creando e macchinando lacci in cui prendermi, costui mi fa la guerra, anche se non fa uso né di dardi, né di frecce*[2].

3 Demostene aggiunge qui le frecce non perché necessarie, ma perché il *colon* finale *anche se non fa uso di dardi* κἂν μήπω βάλλῃ, più aspro del necessario e sgradevole all'orecchio, risulti, con questa aggiunta, più piacevole[3].

4 Ancora: nel celebre passo dell'*Epitafio* platonico chi non ammetterebbe che esso sia stato caricato eccessivamente da un riempitivo non necessario?

> *D'imprese ben riuscite, se il discorso è detto bene, memoria e gloria viene ai suoi autori presso chi ascolta*[4].

5 In questo caso, infatti, *presso chi ascolta* παρὰ τῶν ἀκουσάντων è detto non per una qualche necessità, ma perché il *colon* finale *ai suoi autori* τοῖς πράξασι risulti equivalente e paragonabile ai precedenti.

6 E che dire di questo luogo di Eschine:

> *Contro te stesso tu lo accusi, contro le leggi tu lo accusi, contro la democrazia tu lo accusi*[5].

La distribuzione di questo periodo in tre *cola*, particolarmente lodata tra i luoghi di questo genere, non nasce forse dalla stessa qualità dello stile[6]? Quel che poteva esser circoscritto in un solo *colon*, in questo modo:

> Tu lo accusi contro te stesso, le leggi, la democrazia,

τοῦτο εἰς τρία διῄρηται, τῆς αὐτῆς λέξεως οὐ τοῦ ἀναγκαίου ἕνεκα, τοῦ δὲ ἡδίω ποιῆσαι τὴν ἁρμονίαν, πολλάκις τεθείσης, καὶ πρόσεστι πάθος ‹τι› τῷ λόγῳ.

7 Τῆς μὲν δὴ προσθέσεως ἢ γίνεται τοῖς κώλοις οὗτος ὁ τρόπος. Τῆς δὲ ἀφαιρέσεως τίς; Ὅταν τῶν ἀναγκαίων τι λέγεσθαι λυπεῖν μέλλῃ καὶ διοχλεῖν τὴν ἀκρόασιν, ἀφαιρεθὲν δὲ χαριεστέραν ποιῇ τὴν ἑρμηνείαν.

8 Οἱάπερ ἐστὶν ἐν τοῖς μέτροις τὰ Σοφόκλεια ταυτί·

> *μύω τε καὶ δέδορκα καὶ ξυνίσταμαι,*
> *πλέον φυλάσσων αὐτὸς ἢ φυλάσσομαι.*

Ἐνταυθοῖ γὰρ ὁ δεύτερος στίχος ἐκ δυεῖν σύγκειται κώλων οὐχ ὅλων· τελεία γὰρ ἂν ἡ λέξις ἦν οὕτως ἐξενεχθεῖσα "πλεῖον φυλάσσων αὐτὸς ἑτέρους ἢ φυλασσόμενος ὑφ᾽ ἑτέρου", τὸ δὲ μέτρον ἠδίκητο καὶ οὐκ ἂν ἔσχεν ἣν νυνὶ χάριν ἔχει.

9 Ἐν δὲ τοῖς πεζοῖς λόγοις τὰ τοιαῦτα·

> *ἐγὼ δ᾽ ὅτι μὲν τινῶν κατηγοροῦντα πάντας ἀφαιρεῖσθαι τὴν ἀτέλειαν τῶν ἀδίκων ἐστίν, ἐάσω.*

Μεμείωται γὰρ κἀνταῦθα τῶν πρώτων δυεῖν κώλων ἑκάτερον. Αὐτοτελῆ δ᾽ ἂν ἦν εἴ τις αὐτὰ οὕτως ἐξήνεγκεν·

> ἐγὼ δ᾽ ὅτι μὲν τινῶν κατηγοροῦντα ὡς οὐκ ἐπιτηδείων ἔχειν τὴν ἀτέλειαν πάντας ἀφαιρεῖσθαι καὶ τοὺς δικαίως αὐτῆς τυχόντας τῶν ἀδίκων ἐστίν, ἐάσω.

Ἀλλ᾽ οὐκ ἐδόκει τῷ Δημοσθένει πλείονα ποιεῖσθαι λόγον τῆς ἀκριβείας τῶν κώλων ἢ τῆς εὐρυθμίας.

10 Ταῦτα δ᾽ εἰρήσθω μοι καὶ περὶ τῶν καλουμένων περιόδων. Καὶ γὰρ ταύτας χρὴ ταῖς τε προηγουμέναις καὶ ταῖς ἑπομέναις οἰκείως συναρμόττειν, ὅταν ἐν ταῖς περιόδοις μὴ προσήκῃ τὸν λόγον ἐκφέρειν· οὐ γὰρ δὴ πανταχῇ γε τὸ ἐμπερίοδον χρήσιμον. **11** Καὶ αὐτὸ δὲ τοῦτο τὸ θεώρημα τῆς συνθετικῆς ἐπιστήμης ἴδιον, πότε δεῖ χρῆσθαι περιόδοις καὶ μέχρι πόσου καὶ πότε μή.

è stato diviso in tre parti, dato che la stessa parola è stata posta e riproposta non per necessità, ma per renderne l'armonia più piacevole; il che aggiunge effetto patetico al discorso.

7 Questo è il modo in cui i *cola* vengono accresciuti. Per quel che riguarda la sottrazione, la si metterà in atto, invece, quando si debba dire qualcosa che possa arrecar dolore e disturbare l'orecchio, e che, una volta tolto, renda l'espressione più gradevole.

8 Una cosa di questo genere, sono i versi qui acclusi di Sofocle:

> *Stringo gli occhi, guardo fisso e sto fermo e raccolto,*
> *sorvegliando io, più che essere sorvegliato*[7].

Qui, il secondo verso è composto di due *cola* incompleti; la frase, per essere completa, avrebbe dovuto essere espressa in questo modo: «Sorvegliando io gli altri, più che da altri essere sorvegliato»; ma in questo caso si sarebbe fatto torto al metro e il verso non avrebbe avuto la grazia che ora ha.

9 Per la prosa, si riporta quest'esempio:

> *Io dico che è da ingiusti che tutti siano privati dell'esenzione, solo perché qualcuno viene accusato; passiamo oltre*[8].

Qui infatti, ciascuno dei due primi *cola* è stato accorciato. L'espressione completa sarebbe stata a un dipresso così:

> Io dico che, solo perché qualcuno è accusato di aver ottenuto indegnamente l'esenzione, che tutti ne siano privati, anche quelli che l'hanno giustamente ottenuta, è da ingiusti; passiamo oltre[9].

Ma a Demostene non pareva di dover sacrificare la bellezza del ritmo all'accuratezza espressiva dei *cola*[10].

10 Queste regole valgono anche per i cosiddetti periodi. Bisogna infatti che essi siano connessi in modo appropriato a quelli che precedono e a quelli che seguono, ogni volta che la convenienza non consenta di esprimere un discorso strutturato in periodi; in effetti, lo stile periodico non va utilizzato in ogni circostanza. **11** Infatti è questo l'oggetto d'indagine della scienza compositiva: verificare quando si debba far uso del periodo, fino a qual punto sia indicato, e quando no.

[*Alterazione dei cola e dei periodi*]

1 Dionigi ribadisce il concetto espresso in *CV* 7.1. I termini greci impiegati per 'aggiunta' e 'sottrazione' sono rispettivamente προσθήκη (πρόσθεσις al § 7) e ἀφαίρεσις.

2 Dem. 9.17.

3 Lo stesso esempio è riportato in Quintiliano, *inst.* 9.4.63. Attraverso l'aggiunta Demostene evita la cacofonica successione di due spondei (– –, – –), con una clausola ritmica composta da cretico-spondeo (– ∪ –, – –), che Quintiliano definisce 'severa', e afferma essere gradita a tutti gli antichi oratori, ad eccezione di Marco Bruto. Si tenga presente che Usener-Radermacher e Aujac-Lebel adottano invece la lezione τραχύτερον 'più aspro' di F, al corrispettivo di βραχυτέρα di P, corretto in βραχύτερον dal cod. recenziore V.

4 Cfr. Plat. *Mx.* 236e. L'*incipit* del celebre epitafio contenuto nel *Menesseno* di Platone è riportato in *CV* 18.9. Si segnala che la citazione di Dionigi si discosta proprio nell'*ordo verborum* dal testo dei codd. del *Menesseno*, che in traduzione suona «ai suoi autori viene», anziché, come qui, «viene ai suoi autori».

5 Cfr. Aeschin. 3.102. In Demetr. *Eloc.* 268 lo stesso passo, tratto dall'orazione *Contro Ctesifonte* del 330 a.C., è riportato come esempio di triplice figura di parola (epanafora, asindeto, omeoteleuto) ed è riscritto, come in Dionigi, in un unico *colon* e senza anafore.

6 In greco ἰδέα. Isocrate per primo impiega questo termine in ambito retorico-stilistico nel senso di 'forma espressiva' (cfr. 15.47 e 183); così in seguito anche Aristotele (cfr. *e.g. Po.* 1449b 8, 1450b 34). In Ermogene di Tarso, retore del II sec. d.C. e autore di un manuale scolastico περὶ ἰδεῶν, ancora usato nell'età bizantina, ἰδέα denota più precisamente la 'qualità dello stile': cfr. Ernesti 1795, pp. 158-59.

7 Soph. fr. 774 Radt.

8 Cfr. Dem. 20.2. Esempio di ellissi o βραχυλογία. Per di più, la formula conclusiva «passiamo oltre» è tipica della παράλειψις (in latino: *praeteritio*), consistente nel preannunciare l'intenzione di omettere un argomento del discorso: cfr. Lausberg 1990, pp. 436-37, §§ 882-86.

9 Dionigi riscrive il testo demostenico in una versione che definisce αὐτοτελής, 'completa', 'di senso compiuto' e, come osserva giustamente de Jonge 2005, pp. 472-73, coerente con il principio (stoico) di una forma naturale del linguaggio, in cui ogni frase è per senso 'autosufficiente': forma di cui il passo demostenico costituirebbe una deviazione per ragioni di ritmo.

10 In ambito linguistico ἀκρίβεια denota la correttezza del linguaggio, in termini di precisione del senso e di cura formale: cfr. *e.g.* D.H. *Dem.* 13.5, 48.10 (di Demostene), 24.1 (di Platone); *Imit.* 3.1 (di Erodoto e Tucidide); Demetr. *Eloc.* 274; Geigenmueller 1908, pp. 14, 20. Per il concetto di εὐρυθμία cfr. *CV* 11.7, 18.13, 25.14. Per la consonanza tra le osservazioni di Dionigi e il contenuto di alcuni scoli demostenici, cfr. Calvani Mariotti 1995, pp. 178-79.

Capitolo decimo

X

1 Διωρισμένων δή μοι τούτων ἀκόλουθον ἂν εἴη τὸ λέγειν τίνα ἐστὶν ὧν δεῖ στοχάζεσθαι τὸν βουλόμενον συντιθέναι τὴν λέξιν εὖ καὶ διὰ τίνων θεωρημάτων τυγχάνοι τις ἂν ὧν βούλεται.

2 Δοκεῖ δέ μοι δύο ταῦτ' εἶναι ‹τὰ› γενικώτατα ὧν ἐφίεσθαι δεῖ τοὺς συντιθέντας μέτρα τε καὶ λόγους, ἥ τε ἡδονὴ καὶ τὸ καλόν. Ἀμφότερα γὰρ ἐπιζητεῖ ταῦτα ἡ ἀκοή, ὅμοιόν τι πάσχουσα τῇ ὁράσει. Καὶ γὰρ ἐκείνη, πλάσματα καὶ γραφὰς καὶ γλυφὰς καὶ ὅσα δημιουργήματα χειρῶν ἀνθρωπίνων ὁρῶσα, ὅταν εὑρίσκῃ τό τε ἡδὺ ἐνὸν ἐν αὐτοῖς καὶ τὸ καλόν, ἀρκεῖται καὶ οὐδὲν ἔτι ποθεῖ.

3 Καὶ μὴ παράδοξον ἡγήσηταί τις, εἰ δύο ποιῶ τέλη καὶ χωρίζω τὸ καλὸν ἀπὸ τῆς ἡδονῆς, μηδ' ἄτοπον εἶναι νομίσῃ εἴ τινα ἡγοῦμαι λέξιν ἡδέως μὲν συγκεῖσθαι, μὴ καλῶς δέ, ἢ καλῶς μέν, οὐ μὴν καὶ ἡδέως· φέρει γὰρ ἡ ἀλήθεια τὸ τοιοῦτον καὶ οὐδὲν ἀξιῶ καινόν. **4** Ἥ γέ τοι Θουκυδίδου λέξις καὶ ἡ Ἀντιφῶντος τοῦ Ῥαμνουσίου καλῶς μὲν σύγκειται νὴ Δία, εἴ πέρ τινες καὶ ἄλλαι, καὶ οὐκ ἄν τις αὐτὰς ἔχοι μέμψασθαι κατὰ τοῦτο, οὐ μὴν ἡδέως γε πάνυ. Ἡ δέ γε τοῦ Κνιδίου συγγραφέως Κτησίου καὶ ἡ τοῦ Σωκρατικοῦ Ξενοφῶντος ἡδέως μὲν ὡς ἔνι μάλιστα, οὐ μὴν καλῶς γ' ἐφ' ὅσον ἔδει· λέγω δὲ κοινότερον, ἀλλ' οὐχὶ καθάπαξ, ἐπεὶ καὶ παρ' ἐκείνοις ἥρμοσταί τινα ἡδέως καὶ παρὰ τούτοις καλῶς. **5** Ἡ δὲ Ἡροδότου σύνθεσις ἀμφότερα ταῦτα ἔχει, καὶ γὰρ ἡδεῖά ἐστι καὶ καλή.

X

1 Una volta fissati questi limiti, il passo successivo sta nella definizione del fine cui debba mirare chi voglia ottenere buoni risultati nella composizione stilistica, e con quali presupposti possa raggiungere il suo scopo.

2 Due sono, a mio parere, gli obiettivi di carattere generale a cui deve puntare chi compone poesia e prosa: il piacere e il bello[1]. Entrambi li ricerca l'udito, e l'affezione che patisce è in qualche modo simile a quella della vista. L'occhio, quando vede dei modellati, dei disegni, delle opere di scalpello e tutto quanto è creazione della mano dell'uomo, ogni volta che trova la piacevolezza o la bellezza che vi è insita, si sente pago e non desidera niente di più.

3 Non c'è niente di sorprendente se sono due quelli che io pongo come fini, e se distinguo il bello dal piacere; e non si reputi fuor di luogo il fatto che io considero un passo o piacevolmente composto ma non bello, o bello, ma non per questo piacevole: è la verità, e credo che non ci sia niente di nuovo. **4** Senza dubbio sul versante della composizione Tucidide ed Antifonte di Ramnunte[2] possiedono fra tutti, perdio, la bellezza dello stile (e nessuno avrebbe da rimproverarli per questo); ma certo non possiedono la piacevolezza[3]. Invece, lo storico Ctesia di Cnido[4] e Senofonte socratico[5] sono certo piacevoli, ma non hanno la bellezza necessaria (le mie sono indicazioni di carattere generale, ma non mi riferisco a tutti i casi; dato che nei primi ci sono dei passaggi arrangiati secondo piacevolezza[6], in questi ultimi secondo bellezza). **5** In Erodoto invece, la composizione possiede entrambe le cose: infatti, risulta allo stesso tempo piacevole e bella[7].

[*I due fini della composizione stilistica: il bello e il piacere*]

1 Sulla polarità 'bello/piacere' nell'estetica dionisiana cfr. Geigenmueller 1908, pp. 34, 45; Donadi 1986, pp. 42-63; Donadi 2000, pp. 39-48.

2 Secondo la tradizione Antifonte di Ramnunte (480 ca - 411 a.C.) fu il primo oratore a comporre i propri discorsi per iscritto. La sua biografia è nota grazie ad una *Vita* di età imperiale, attribuita a Plutarco, ma certamente spuria (cfr. *VS* 87 a 6 = Ps.-Plut. *Mor.* 833c), e ad un passo di Tucidide (8.68 1-2), che fu peraltro un suo fervente ammiratore. Della sua vasta produzione si conservano solamente quindici orazioni relative a processi per omicidio, dodici delle quali organizzate in *Tetralogie* (due discorsi di accusa e due di difesa) e destinate a scopi didattici, ed altri frammenti più o meno estesi, tra cui alcuni brevi passi della difesa pronunciata dallo stesso Antifonte davanti al tribunale che lo condannò alla pena di morte, per aver preso parte al colpo di stato oligarchico del 411.

3 Cfr. *infra*, *CV* 22.7, dove Tucidide e Antifonte sono indicati quali esempi di 'armonia austera'.

4 Ctes. *FGrHist* 688 T 12. Ctesia di Cnido (fine V sec. a.C.), medico ed erudito greco alla corte di Artaserse II, fu autore di una *Storia della Persia* in 23 libri, di una *Storia dell'India*, conservate in estratti nella *Biblioteca* di Fozio, di un'opera geografica, *Períodos*, e di un scritto sui *Tributi dell'Asia*, menzionato in Ath. 10.442b. Lo stile di Ctesia ebbe vari detrattori: cfr. Str. 1.2.35, 11.6.3; Luc. *Ver.Hist.* 1.3. Un giudizio totalmente positivo è espresso invece da Demetrio, *Eloc.* 212-16, che ne mette in risalto l'icasticità (ἐνάργεια), e da Fozio, *Bibl.* 72.45a.

5 Analoghe osservazioni sulla piacevolezza dello stile di Senofonte si trovano in Demetr. *Eloc.* 131, 134, 137-39. Cicerone, *orat.* 32 e 62 s., loda l'attrattiva del suo linguaggio, ma sottilinea anche come esso sia lontano dalla vivacità e dalla concitazione del foro; Diogene Laerzio, 2.57, ricorda che per la dolcezza della sua prosa Senofonte era chiamato anche 'Musa attica', mentre Suida, *s.v.* Ξενοφῶν, gli assegna l'appellativo di 'ape attica'. L'autore del trattato *Del sublime* lo colloca tra i 'grandi' della letteratura, accanto a Platone (4.1), mentre Luciano, *Hist.conscr.* 2, lo menziona insieme a Erodoto e Tucidide tra i più insigni esempi della storiografia antica.

6 Cfr. *CV* 7.4, a proposito di Thuc. 3.57.

7 Dionigi manifesta più volte la sua ammirazione per l'illustre conterraneo, esponente dell'armonia 'di mezzo': cfr. *e.g. CV* 3.13 ss., 19.12, 24.5; *Thuc.* 5.5, *Dem.* 41.3-4, *Pomp.* 3.2.

Capitolo undicesimo

XI

1 Ἐξ ὧν δ' οἶομαι γενήσεσθαι λέξιν ἡδεῖαν καὶ καλήν, τέτταρά ἐστι ταῦτα τὰ κυριώτατα ταῦτα καὶ κράτιστα, μέλος καὶ ῥυθμὸς καὶ μεταβολὴ καὶ τὸ παρακολουθοῦν τοῖς τρισὶ τούτοις πρέπον.

2 Τάττω δὲ ὑπὸ μὲν τὴν ἡδονὴν τήν τε ὥραν καὶ τὴν χάριν καὶ τὴν εὐστομίαν καὶ τὴν γλυκύτητα καὶ τὸ πιθανὸν καὶ πάντα τὰ τοιαῦτα, ὑπὸ δὲ τὸ καλὸν τήν τε μεγαλοπρέπειαν καὶ τὸ βάρος καὶ τὴν σεμνολογίαν καὶ τὸ ἀξίωμα καὶ τὸν πίνον καὶ τὰ τούτοις ὅμοια. **3** Ταυτὶ γάρ μοι δοκεῖ κυριώτατα εἶναι καὶ ὥσπερ κεφάλαια τῶν ἄλλων ἐν ἑκατέρῳ.

Ὧν μὲν οὖν στοχάζονται πάντες οἱ σπουδῇ γράφοντες μέτρον ἢ μέλος ἢ τὴν λεγομένην πεζὴν λέξιν, ταῦτ' ἐστὶ καὶ οὐκ οἶδ' εἴ τι παρὰ ταῦθ' ἕτερον. Οἱ δὲ πρωτεύσαντες ἐν ἑκατέρῳ τε καὶ ἐν ἀμφοτέροις πολλοί τε καὶ ἀγαθοὶ ἄνδρες. **4** Παραδείγματα δὲ αὐτῶν καθ' ἕκαστον φέρειν ἐν τῷ παρόντι οὐκ ἐγχωρεῖ, ἵνα μὴ περὶ ταῦτα κατατρίψω τὸν λόγον. Καὶ ἅμα εἴ τι λεχθῆναι περί τινος αὐτῶν καθήκει καὶ δεήσει που μαρτυριῶν, ἕτερος αὐτοῖς ἔσται καιρὸς ἐπιτηδειότερος, ὅταν τοὺς χαρακτῆρας τῶν ἁρμονιῶν ὑπογράφω.

5 Νῦν δὲ ταῦτ' εἰρῆσθαι περὶ αὐτῶν ἀπόχρη.

Ἐπάνειμι δὲ πάλιν ἐπὶ τὰς διαιρέσεις ἃς ἐποιησάμην τῆς θ' ἡδείας συνθέσεως καὶ τῆς καλῆς, ἵνα μοι *καθ' ὁδόν*, ὥς φασι, χωρῇ ὁ λόγος.

6 Ἔφην δὴ τὴν ἀκοὴν ἥδεσθαι πρῶτον μὲν τοῖς μέλεσιν, ἔπειτα τοῖς ῥυθμοῖς, τρίτον ταῖς μεταβολαῖς, ἐπὶ δὲ τούτοις ἅπασι τῷ πρέποντι. Ὅτι δὲ ἀληθῆ λέγω, τὴν πεῖραν αὐτὴν παρέξομαι μάρτυρα, ἣν οὐχ οἷόν τε διαβάλλειν τοῖς κοινοῖς πάθεσιν ὁμολογουμένην.

7 Τίς γάρ ἐστιν ὃς οὐχ ὑπὸ μὲν ταύτης τῆς μελῳδίας ἄγεται καὶ γοητεύεται, ὑφ' ἑτέρας δέ τινος οὐδὲν πάσχει τοιοῦτο, καὶ ὑπὸ μὲν τούτων τῶν ῥυθμῶν οἰκειοῦται, ὑπὸ δὲ τούτων διοχλεῖται; **8** Ἤδη δ' ἔγωγε καὶ ἐν τοῖς πολυανθρωποτάτοις θεάτροις, ἃ συμπληροῖ παντοδαπὸς καὶ ἄμουσος ὄχλος, ἔδοξα καταμαθεῖν ὡς φυσική τίς ἐστιν ἁπάντων ἡμῶν οἰκειότης πρὸς ἐμμέλειάν τε καὶ εὐρυθμίαν, κιθαριστήν τε ἀγαθὸν σφόδρα εὐδοκιμοῦντα ἰδὼν θορυβηθέντα ὑπὸ τοῦ πλήθους ὅτι μίαν χορδὴν ἀσύμφωνον ἔκρουσε καὶ διέφθειρε τὸ μέλος, καὶ αὐλητὴν κατὰ τῆς ἄκρας ἕξεως χρώμενον τοῖς ὀργάνοις τὸ αὐτὸ τοῦτο παθόντα ὅτι, ἀσύμφωνον ἐμπνεύσας ἢ μὴ πιέσας τὸ στόμα, θρυλιγμὸν ἢ τὴν καλουμένην ἐκμέλειαν ηὔλησε.

XI

1 Quattro sono i fattori più generali e più efficaci dai quali a mio parere hanno origine la piacevolezza e la bellezza nello stile, e sono i seguenti: la melodia[1], il ritmo[2], la varietà[3] e la convenienza, che a questi tre s'accompagna[4].

2 Metto in ordine sotto il 'piacere' la freschezza, la grazia, l'eufonia, la dolcezza, la capacità di persuadere, e cose di questo genere; sotto il 'bello', la grandiosità, la gravità, la nobiltà di linguaggio, la dignità, la patina del tempo[5] e cose simili. **3** Sono questi, a mio parere, gli elementi più importanti e per così dire i capi principali nell'uno e nell'altro stile a cui mirano tutti gli scrittori di poesia (destinata alla recitazione o al canto[6]), e di prosa (secondo la definizione corrente)[7], e non credo che oltre a questi ce ne siano altri. D'altra parte, ci sono molti scrittori di vaglia che hanno primeggiato in uno dei due stili, o addirittura in tutti e due. **4** Non è il momento, questo, di riportare degli esempi relativi ad ogni caso, per non rischiar di esaurire su queste cose il mio discorso. Comunque, se sarà il caso di parlarne e se ci sarà bisogno di autori a far da testimoni, si darà per questi un'occasione più favorevole, quando descriverò i caratteri delle armonie[8].

5 Per ora è sufficiente quanto si è detto.

Faccio un passo indietro, alla divisione che ho fatto tra composizione piacevole e composizione bella, perché il discorso proceda, come si dice, *sulla sua strada*[9].

6 L'orecchio, dicevo, prende piacere in primo luogo dalla melodia, quindi dal ritmo, per terzo, dalla varietà, e oltre a tutti questi elementi, dalla convenienza[10]. Che io dica il vero, sarà l'esperienza a farmi da testimone; questa non è possibile screditarla quando si accordi con il comune sentire[11].

7 Chi c'è che non sia trascinato e sedotto da una melodia, mentre per un'altra non subisce niente di simile, che venga messo a suo agio da certi ritmi mentre da altri è disturbato? **8** Anche a me, magari nei teatri gremiti di gente, strapieni di un popolo vario e incolto, è parso di capire che appartiene alla natura[12] quella certa nostra universale dimestichezza con una bella melodia ed un bel ritmo, da quando ho visto un buon citarista di grande fama che si era fatto fischiare dalla folla perché aveva pizzicato una corda, una sola, fuori accordo, rovinando il canto[13]; e ancora un auleta, che usava il suo strumento con somma perizia, subire la stessa sorte, perché, soffiando in una posizione sbagliata o senza premere le labbra, aveva emesso un suono stridulo, o quel che noi chiamiamo dissonanza.

9 Καίτοι εἴ τις κελεύσειε τὸν ἰδιώτην τούτων τι ὧν ἐνεκάλει τοῖς τεχνίταις ὡς ἡμαρτημένων αὐτὸν ποιῆσαι, λαβόντα τὰ ὄργανα, οὐκ ἂν δύναιτο. Τί δή ποτε; Ὅτι τοῦτο μὲν ἐπιστήμης ἐστίν, ἧς οὐ πάντες μετειλήφαμεν, ἐκεῖνο δὲ πάθους, ὃ πᾶσιν ἀπέδωκεν ἡ φύσις.

10 Τὸ δ' αὐτὸ καὶ ἐπὶ τῶν ῥυθμῶν γινόμενον ἐθεασάμην, ἅμα πάντας ἀγανακτοῦντας καὶ δυσαρεστουμένους, ὅτε τις ἢ κροῦσιν ἢ κίνησιν ἢ φωνὴν ἐν ἀσυμμέτροις ποιήσαιτο χρόνοις καὶ τοὺς ῥυθμοὺς ἀφανίσειεν.

11 Καὶ οὐχὶ τὰ μὲν εὐμελῆ καὶ εὔρυθμα ἡδονῆς μεστά ἐστι καὶ πάντες ὑπ' αὐτῶν κηλούμεθα, αἱ μεταβολαὶ δὲ καὶ τὸ πρέπον οὐκ ἔχουσι τὴν αὐτὴν ὥραν καὶ χάριν οὐδ' ὑπὸ πάντων ὁμοίως εὐδοκούνται· ἀλλὰ κἀκεῖνα πάνυ κηλεῖ πάντας ἡμᾶς κατορθούμενα καὶ εἰς πολλὴν ὄχλησιν ἄγει ἁμαρτανόμενα. **12** Τεκμαίρομαι δὲ ὅτι, καὶ τῆς ὀργανικῆς μούσης καὶ τῆς ἐν ᾠδαῖς γοητείας καὶ τῆς ἐν ὀρχήσει χάριτος ἐν ἅπασι διευστοχούσης, μεταβολὰς δὲ μὴ ποιησαμένης εὐκαίρους ἢ τοῦ πρέποντος ἀποπλανηθείσης, βαρὺς μὲν ὁ κόρος, ἀηδὲς δὲ τὸ μὴ τοῖς ὑποκειμένοις ἁρμόττον ἐφάνη. **13** Καὶ οὐκ ἀλλοτρίᾳ κέχρημαι τοῦ πράγματος εἰκόνι· μουσικὴ γάρ τις ἦν καὶ ἡ τῶν πολιτικῶν λόγων ἐπιστήμη τῷ ποσῷ διαλλάττουσα τῆς ἐν ᾠδαῖς καὶ ὀργάνοις, οὐχὶ τῷ ποιῷ. **14** Καὶ γὰρ ἐν ταύτῃ καὶ μέλος ἔχουσιν αἱ λέξεις καὶ ῥυθμὸν καὶ μεταβολὴν καὶ πρέπον, ὥστε καὶ ἐπὶ ταύτης ἡ ἀκοὴ τέρπεται μὲν τοῖς μέλεσιν, ἄγεται δὲ τοῖς ῥυθμοῖς, ἀσπάζεται δὲ τὰς μεταβολάς, ποθεῖ δ' ἐπὶ πάντων τὸ οἰκεῖον, ἡ δὲ διαλλαγὴ κατὰ τὸ μᾶλλον καὶ ἧττον.

15 Διαλέκτου μὲν οὖν μέλος ἑνὶ μετρεῖται διαστήματι τῷ λεγομένῳ διὰ πέντε ὡς ἔγγιστα, καὶ οὔτε ἐπιτείνεται πέρα τῶν τριῶν τόνων καὶ ἡμιτονίου ἐπὶ τὸ ὀξὺ οὔτ' ἀνίεται τοῦ χωρίου τούτου πλεῖον ἐπὶ τὸ βαρύ.

Οὐ μὴν ἅπασα γ' ἡ λέξις ἡ καθ' ἓν μόριον λόγου ταττομένη ἐπὶ τῆς αὐτῆς λέγεται τάσεως, ἀλλ' ἡ μὲν ἐπὶ τῆς ὀξείας, ἡ δ' ἐπὶ τῆς βαρείας, ἡ δ' ἐπ' ἀμφοῖν. **16** Τῶν δὲ ἀμφοτέρας τὰς τάσεις ἐχουσῶν, αἳ μὲν κατὰ μίαν συλλαβὴν συνεφθαρμένον ἔχουσι τῷ ὀξεῖ τὸ βαρύ, ἃς δὴ περισπωμένας καλοῦμεν· αἳ δὲ ἐν ἑτέρᾳ τε καὶ ἑτέρᾳ χωρὶς ἑκάτερον ἐφ' ἑαυτοῦ τὴν οἰκείαν φυλάττον φύσιν. **17** Καὶ ταῖς μὲν δισυλλάβοις οὐδὲν τὸ διὰ μέσου χωρίον βαρύτητός τε καὶ ὀξύτητος. Ταῖς δὲ πολυσυλλάβοις, ἡλίκαι ποτ' ἂν ὦσιν, ἡ τὸν ὀξὺν τόνον ἔχουσα μία ἐν πολλαῖς βαρείαις ἔνεστιν.

18 Ἡ δὲ ὀργανική τε καὶ ᾠδικὴ μοῦσα διαστήμασί τε χρῆται πλείοσιν, οὐ τῷ διὰ πέντε μόνον, ἀλλ' ἀπὸ τοῦ διὰ πασῶν ἀρξαμένη καὶ τὸ διὰ πέντε μελῳδεῖ καὶ τὸ διὰ τεττάρων καὶ τὸ δίτονον καὶ τὸν τόνον καὶ τὸ ἡμιτόνιον, ὡς δέ τινες οἴονται, καὶ τὴν δίεσιν αἰσθητῶς. **19** Τάς τε λέξεις τοῖς μέλεσιν ὑποτάττειν ἀξιοῖ καὶ οὐ τὰ μέλη ταῖς λέξεσιν, ὡς ἐξ ἄλλων τε πολλῶν δῆλον καὶ μάλιστα τῶν Εὐριπίδου μελῶν ἃ πεποίηκεν τὴν Ἠλέκτραν λέγουσαν ἐν Ὀρέστῃ πρὸς τὸν χορόν·

9 Ora, se si invitasse uno qualunque di quelli che stanno a criticare gli errori degli artisti di rifarlo lui il pezzo, prendendo in mano lo strumento, non ne sarebbe capace. Perché questo? Perché una cosa, l'esecuzione, appartiene ad una scienza della quale non tutti abbiamo il possesso; l'altra, l'ascolto, appartiene al nostro modo di sentire, dono che la natura ha elargito a tutti.

10 Ho potuto osservare lo stesso atteggiamento anche riguardo ai ritmi: tutti si irritano e cambiano d'umore quando un artista suona uno strumento, esegue un movimento o canta fuori misura e li confonde[14].

11 E non è vero che una bella melodia o un bel ritmo siano colmi di piacevolezza e che tutti ne siamo incantati, e che invece la varietà e la convenienza non possiedano la stessa freschezza e la stessa grazia, e non siano apprezzate da tutti senza distinzioni: anch'esse invece incantano tutti quando riescono bene, e causano in noi vivo dispiacere quando falliscono. **12** Adduco come prova questo fatto: se l'accordo degli strumenti, la malìa del canto, la grazia della danza sono ben riusciti, senza tuttavia che ci sia l'opportuna varietà o quando si sia smarrito il senso della convenienza, ne deriva una opprimente sensazione di pienezza, e la mancata armonia con la materia risulta sgradevole. **13** L'immagine che io uso non è estranea all'argomento: anche la scienza dell'eloquenza pubblica è in qualche modo musicale, distinguendosi dalla musica vocale e strumentale per ragioni quantitative, non qualitative[15]. **14** In essa, l'espressione possiede melodia, ritmo, varietà e convenienza, sicché anche in questo caso l'orecchio è deliziato dalle melodie, viene trascinato dai ritmi, è sedotto dalla varietà, ma desidera sopra ogni altra cosa la proprietà; la differenza sta nella misura del più e del meno.

15 La melodia nella lingua parlata si misura in un solo intervallo, definito, con la massima approssimazione possibile, di quinta[16]; la voce non si eleva più di tre toni e mezzo verso l'acuto e non si allenta più di questo tratto verso il grave.

Ogni parola che viene detta si ripartisce in unità elementari che non vanno pronunciate sullo stesso tono, ma talvolta sull'acuto, talvolta sul grave, talvolta sull'uno e sull'altro[17]. **16** Di quelle che hanno entrambi i toni, le une hanno compresenti sulla stessa sillaba l'acuto e il grave, e le chiamiamo perispomene; le altre hanno tono acuto o grave su due sillabe separate, dove entrambi i toni conservano per sé la propria natura. **17** Nelle parole bisillabiche non c'è via di mezzo: una sillaba è grave ed una è acuta. Nei polisillabi, di quante sillabe essi siano, una sola porta l'acuto, mentre tutte le altre sono gravi.

18 La musica strumentale o vocale, invece, usa più intervalli che non la sola quinta; cominciando dall'ottava, essa utilizza nella melodia la quinta, la quarta, la terza maggiore, il tono e il semitono, e anche, secondo taluni, la *diesis* percepibile all'udito[18]. **19** Ed essa vuole che sia la parola subordinata al canto, non il canto alla parola, come risulta chiaro da molti passi, soprattutto da questi versi di Euripide, quando Elettra dice rivolgendosi al coro:

σίγα σίγα, λευκὸν ἴχνος ἀρβύλης
τίθετε, μὴ κτυπεῖτ'·
ἀποπρόβατ' ἐκεῖσ', ἀποπρό μοι κοίτας.

20 Ἐν γὰρ δὴ τούτοις τὸ *σίγα σίγα λευκὸν* ἐφ' ἑνὸς φθόγγου μελῳ δεῖται, καίτοι τῶν τριῶν λέξεων ἑκάστη βαρείας τε τάσεις ἔχει καὶ ὀξείας. Καὶ τὸ *ἀρβύλης* ἐπὶ μέσῃ συλλαβῇ τὴν τρίτην ὁμότονον ἔχει, ἀμηχάνου ὄντος ἓν ὄνομα δύο λαβεῖν ὀξείας. Καὶ τοῦ *τίθετε* βαρυτέρα μὲν ἡ πρώτη γίνεται, δύο δ' αἱ μετ' αὐτὴν ὀξύτονοί τε καὶ ὁμόφωνοι. **21** Τοῦ τε *κτυπεῖτ'* ὁ περισπασμὸς ἠφάνισται· μιᾷ γὰρ αἱ δύο συλλαβαὶ λέγονται τάσει. Καὶ τὸ *ἀποπρόβατε* οὐ λαμβάνει τὴν τῆς μέσης συλλαβῆς προσῳδίαν ὀξεῖαν, ἀλλ' ἐπὶ τὴν τετάρτην συλλαβὴν καταβέβηκεν ἡ τάσις ἡ τῆς τρίτης.

22 Τὸ δ' αὐτὸ γίνεται καὶ περὶ τοὺς ῥυθμούς. Ἡ μὲν γὰρ πεζὴ λέξις οὐδενὸς οὔτε ὀνόματος οὔτε ῥήματος βιάζεται τοὺς χρόνους οὐδὲ μετατίθησιν, ἀλλ' οἵας παρείληφεν τῇ φύσει τὰς συλλαβὰς τάς τε μακρὰς καὶ τὰς βραχείας, τοιαύτας φυλάττει. **23** Ἡ δὲ ῥυθμικὴ καὶ μουσικὴ μεταβάλλουσιν αὐτὰς μειοῦσαι καὶ αὔξουσαι, ὥστε πολλάκις εἰς τἀναντία μεταχωρεῖν· οὐ γὰρ ταῖς συλλαβαῖς ἀπευθύνουσι τοὺς χρόνους, ἀλλὰ τοῖς χρόνοις τὰς συλλαβάς.

24 Δεδειγμένης δὴ τῆς διαφορᾶς ᾗ διαφέρει μουσικὴ λογικῆς, λοιπὸν ἂν εἴη κἀκεῖνα λέγειν, ὅτι τὸ μὲν τῆς φωνῆς μέλος, λέγω δὲ οὐ τῆς ᾠδικῆς ἀλλὰ τῆς ψιλῆς, κἂν ἡδέως διατιθῇ τὴν ἀκοήν, εὐμελὲς λέγοιτ' ἄν, ἀλλ' οὐκ ἐμμελές· **25** ἡ δ' ἐν τοῖς χρόνοις τῶν μορίων συμμετρία σῴζουσα τὸ μελικὸν σχῆμα εὔρυθμος, ἀλλ' οὐκ ἔνρυθμος. Πῇ δὲ διαφέρει ταῦτα ἀλλήλων, κατὰ τὸν οἰκεῖον καιρὸν ἐρῶ.

26 Νυνὶ δὲ τὰ ἀκόλουθα ἀποδοῦναι πειράσομαι, πῶς ἂν γένοιτο λέξις πολιτικὴ παρ' αὐτὴν τὴν σύνθεσιν ἡδύνουσα τὴν ἀκρόασιν κατά τε τὰ μέλη τῶν φθόγγων καὶ κατὰ τὰς συμμετρίας τῶν ῥυθμῶν καὶ κατὰ τὰς ποικιλίας τῶν μεταβολῶν καὶ κατὰ τὸ πρέπον τοῖς ὑποκειμένοις, ἐπειδὴ ταῦθ' ὑπεθέμην τὰ κεφάλαια.

Zitte zitte, la bianca traccia del calzare
premete, non fate rumore:
allontanatevi da lì, lontano dal letto[19].

20 Qui *zitte zitte, la bianca* (σίγα σίγα λευκόν) si canta su una nota sola, anche se le tre parole hanno ognuna toni gravi e toni acuti. In *calzare* (ἀρβύλης) la terza sillaba ha lo stesso tono di quella di mezzo, benché sia impossibile che un nome solo abbia due toni acuti. Anche in *premete* (τίθετε) la prima sillaba è più grave, le due seguenti sono di tono acuto e all'unisono. **21** In *fate rumore* (κτυπεῖτ'), il circonflesso è sparito: le due sillabe sono pronunciate sullo stesso tono. E *allontanatevi* (ἀποπρόβατ') non prende accento acuto sulla sillaba di mezzo, ma sulla quarta sillaba cade il tono della terza[20].

22 Lo stesso accade per i ritmi. La prosa non forza e non traspone i tempi né dei nomi né dei verbi, ma come ha ricevuto dalla natura[21] le sillabe lunghe e le sillabe brevi, così le conserva. **23** La ritmica e la musica, invece, le modificano abbreviandole o allungandole, in modo che spesso le mutano nel loro contrario: non regolano i tempi sulle sillabe, ma le sillabe sui tempi[22].

24 Abbiamo spiegato la differenza che passa tra esecuzione musicale e parola parlata; ora ci resterebbe da dire che la musicalità di una voce (non una voce che canti, ma una semplice che parli), anche se dispone l'orecchio al piacere si potrà definire voce intonata, non un vero e proprio canto; **25** la simmetria dei tempi che, in rapporto alla quantità, preservi la struttura lirica delle parole, sarà ben ritmata, ma non ritmica[23]. In che cosa consista la differenza, lo dirò al momento opportuno[24].

26 Ora piuttosto cercherò di passare alla questione successiva: com'è che un discorso oratorio per virtù della composizione rende piacevole l'ascolto con la melodia dei suoni, con la corrispondenza dei ritmi, con con la pittoresca varietà delle modulazioni, con la convenienza al soggetto trattato, dato che sono questi i punti che ho posto come principali[25].

NOTE AL CAPITOLO XI

[*L'orecchio, la melodia e il ritmo*]

1 In greco μέλος. Il nome va qui interpretato come 'melodia' in senso lato, ossia 'musicalità' del linguaggio, che è tratto caratterizzante anche della prosa (πεζὴ λέξις: cfr. *infra*, §§ 13-14), mentre al § 3 indica 'canto' o, più precisamente, 'poesia destinata al canto' e più oltre, in *CV* 19.4, dev'essere inteso come 'melodia' in senso stretto, che è ingrediente essenziale della musica.

2 Che il 'ritmo' sia elemento comune a poesia e prosa lo osserva già Aristotele, *Rh.* 3.1408b 29 ss. (vd. anche *infra*, *CV* 11.22 ss., e n. 23, *CV* 17.2 e specialmente *CV* 25.9-15, dove lo Stagirita viene citato nel merito); cfr. anche Cic. *de or.* 1.16.70, *or.* 56, 190; Quint. *inst.* 9.4.13 e 61. Tratto discriminante è dunque il metro, ossia il ripetersi regolare di sequenze metriche fisse e riconoscibili, proprio della poesia. Nelle più antiche attestazioni ῥυθμός rinvia all'alterna vicenda di gioie e di dolori che regola la vita umana (Archil. fr. 128.7 West) o alla successione di stati emotivi che essa provoca (Thgn. 964, Anacr. *PMG* 416). Nel quinto secolo il vocabolo denota la cadenza di marcia di un esercito che avanza in ordine (τάξις) al suono del flauto (Thuc. 5.70, Xen. *An.* 5.4.14, Plat. *Lg.* 670b, Ar. *Pl.* 759), o la cadenza di un passo di danza, accompagnato dalla musica (cfr. Ion Trag. *TrGF* 19 F 42, Ar. *Thesm.* 955, Xen. *Cyr.* 1.3.10, *An.* 6.1.8, Plat. *Ion* 534a.). A fronte della originaria ampiezza semantica, il termine tende progressivamente a specializzarsi in relazione ai differenti settori di applicazione: musica, danza, metrica, astronomia, ma anche misura del tempo e dello spazio geometrico. Nell'individuare il ruolo della musica nella città ideale, Platone, *Lg.* 665a, definisce il 'ritmo' come 'ordine (τάξις) del movimento' del corpo e lo pone in relazione alla modulazione della voce (nella quale si accordano toni acuti e gravi), che chiama 'armonia', e alla sintesi di questi due elementi nel μέλος (canto e danza corale). In Platone è ormai compiuto il passaggio dal 'ritmo' orchestico al 'ritmo' vocale. Per Aristosseno di Taranto (vd. *infra*, n. 11), *El.Rhythm.* 2.7, p. 4.20-22 Pearson, «il ritmo esiste quando la divisione delle durate abbia preso un ordine definito (trad. Pighi)»; più oltre *El.Rhythm.* 2.9, p. 6.15-21 Pearson, Aristosseno individua i tre elementi ritmabili: la 'dizione' (ovvero il ritmo verbale, fondato su lettere, sillabe, parole), il μέλος (ovvero il ritmo musicale, fondato su note, intervalli e sistemi), il movimento corporeo (ovvero segni e figure): cfr. anche Arist.Quint. 1.13, p. 31.3 ss. W.-I. Sull'evoluzione e sulle diverse accezioni di ῥυθμός cfr. Sandoz 1972, pp. 68-77 e 119 ss. (fino a Platone); Benveniste 1990, pp. 390-400; Calame 1993, pp. 785-99; Baratta 2000, pp. 85-209. Sulla nozione di 'ritmo' nel campo specifico della metrica: cfr. Gentili 1988, pp. 5-16; Gentili-Lomiento 2003, pp. 50-51; Lomiento 2004, pp. 103-17.

3 In greco μεταβολή. Ad essa Dionigi dedica tutto il cap. 19, cui si rimanda per la discussione e la bibliografia.

4 Cfr. D.H. *Dem.* 47.4. 'Melodia' e 'ritmo' sono argomento del presente capitolo, 'varietà' e 'convenienza' sono prese in esame nel successivo cap. 12.

5 Si accoglie con Usener-Radermacher la lezione τὸν πίνον, correzione posteriore del cod. M, laddove Aujac-Lebel congetturano τὸ πάθος ('emozione') per emendare τοπι(θα)ν(ον), riportato da tutta la tradizione manoscritta, doppione di una delle voci dell'elenco precedente: cfr. *infra*, *CV* 13.2, 23.7. La nostra scelta è suffragata anche dalle considerazioni di Fornaro 1999, pp. 35-45. Sulla nozione di πίνος nella stilistica dionisiana cfr. anche Geigenmueller 1908, p. 57. La voce ὥρα indica in senso proprio una determinata porzione di tempo: 'ora', 'stagione', o anche 'primavera', la stagione fiorita; per metafora assume il significato di 'gioventù', la primavera della vita, o anche di 'bellezza', che è prerogativa della giovane età. L'estensione di ὥρα

'freschezza' al campo dell'arte retorica, di cui non risulta esservi traccia prima di Dionigi (cfr. *e.g. CV* 11.11, *Lys*. 11.2, *Dem*. 7.2 e 38.6), si ritrova in Philostr. *Her.* 696: cfr. Geigenmueller 1908, p. 51.

6 Sono destinati alla recitazione i versi epici, elegiaci, giambici e le parti dialogate del dramma; sono destinate al canto (in greco μέλος) le composizioni monodiche o corali e le parti liriche del dramma. La distinzione tradizionale tra le due modalità di esecuzione poetica torna più volte nel *CV*, con lievi oscillazioni nell'uso dei termini: μέτρον - μέλος in *CV* 4.14, 11.3, 19.2, 25.11, 25.13; ποίημα - μέλος in *CV* 15.10 e *passim* in *CV* 25.

7 All'epoca di Dionigi la denominazione di 'prosa' come πεζὴ λέξις era comune, e trovava corrispondenza in latino nelle espressioni del coevo Orazio: *pedestres … historiae* (*carm*. 2.12.9 s.), in relazione alle opere storiche di Mecenate, e *Musa pedestris* e *sermones … repentes per humum* (*sat*. 2.6.17 e *epist*. 2.1.250 s.), a definire il linguaggio della satira, volutamente vicino alla prosa. L'aggettivo πεζός, documentato per la prima volta con questa accezione (ed uso sostantivato) in Plat. *Soph*. 237a, trova spiegazione in Strabone, 1.18 e in Plutarco, *Mor*. 406c, dove il decadere dalla poesia alla prosa è paragonato allo scendere dal cocchio, e nei retori di età imperiale (cfr. *e.g.* Quint. *inst*. 10.1.81, Luc. *Hist.conscr*. 8 e 45, sino ad Eust. *Comm. ad Hom. Il.* p. 9.5 s.). Di significato affine sono le espressioni λόγοι ψιλοί in *CV* 15.10 (cfr. Plat. *Mx*. 239c, *Leg*. 669d; Arist. *Po*. 1447a 29, *Rh*. 3.1404b 14) e ψιλὴ λέξις in *CV* 25.1 e 9, a cui corrisponde il calco latino *nuda oratio*: cfr. Cic. *orat*. 55, 183.

8 Cfr. *infra*, *CV* 21 ss.

9 L'espressione viene da Plat. *Rsp*. 435a 4; cfr. Cic. *fin*. 1.9.

10 Cfr. *CV* 10.2 e 11.1.

11 Il valore dell'esperienza dell'ascolto diretto, più volte ribadito da Dionigi (cfr. *e.g. CV* 7.3, 11.24, 12.1; *Lys*. 11), è un caposaldo dell'insegnamento di Aristosseno di Taranto, del IV sec. a.C., discepolo prima del pitagorico Senofilo e poi di Aristotele, uno dei più grandi musicologi e ritmicologi dell'antichità (cfr. *El.Harm*. 2.32.10-33.27 Da Rios). Dionigi lo cita in *CV* 14.2 e *Dem*. 48.2. Nel privilegiare la dimensione emotiva, irrazionale dell'ascolto Aristosseno prendeva peraltro le distanze dai suoi primi maestri, i Pitagorici, che valutavano la musica solo in termini di rapporti numerici (cfr. Plat. *Rsp*. 531a-b, Ps.-Plut. *Mus*. 37, 1144f 5-7). L'indagine sugli effetti psicagogici (etici, educativi, terapeutici) della musica, oltre che dai Pitagorici, fu approfondita da Damone di Oa (frr. 6-8 Lasserre), dal suo allievo Platone (*Rsp*. 3.397c ss., 10.595a ss.), da Aristotele (*Pol*. 8.1339b 20 ss.) e dai suoi eredi nel Peripato, che estesero l'indagine fonico-acustica all'ambito della parola: cfr. Thphr. fr. 687 Fortenbaugh: cfr. Rossi 2000, pp. 57-96. L'ascolto occupa un ruolo centrale nella stilistica dei κριτικοί (Heracleod. fr. 7 Janko, in Phld. *Po*. 1, fr. 193 Janko). Per l'influenza della musica sulle teorie retoriche cfr. Koller 1954, pp. 193-94; sull'importanza di Dionigi, precursore dell"estetica della ricezione' cfr. Gentili 1990, pp. 7-10; Donadi 2000, pp. 40-48.

12 Analoghe osservazioni in Cicerone, *de orat*. 3.195-98; *orat*. 49, 162 s. e 51, 173; Ovid. *Pont*. 3.9.15. Sul rapporto tra Filodemo, Cicerone, Dionigi cfr. Janko 2000, pp. 361, 395.

13 Cfr. Cicerone, *de orat*. 3.98 e spec. 196: «Tutti sono sensibili non solo alla felice collocazione delle parole, ma anche al ritmo e al canto. Quanti sono coloro che conoscono la ritmica? Eppure se si commette un piccolo errore in questo campo, per cui si rende più breve o più lunga una sillaba, tutto il teatro fischia. E non avviene la stessa cosa nel canto, tanto che non solo i cori che cantano all'unisono, ma anche i solisti vengono cacciati dalla scena, se sono stonati?» (trad. Norcio).

14 Il passo è variamente interpretato: a seconda che i vocaboli κροῦσις, κίνησις, φωνή siano intesi in senso strettamente ritmico-musicale, come 'battuta', 'intervallo' 'nota', oppure in senso lato, come qui si preferisce, sulla scorta di Aujac-Lebel e Usher, comprendendo, oltre alla musica, gli altri aspetti dell'esecuzione, ovvero la danza e il canto.

15 Aristosseno, *El.Harm*. 1.8.15-9.2 Da Rios, distingue invece il movimento topico della voce nel parlare da quello della voce impegnata nel canto: il primo è movimento continuo, il secondo è discontinuo, in quanto procede per intervalli, ed obbedisce alle leggi dell'armonizza-

zione: cfr. anche Plat. *Lg.* 664e – 665a: «'Ritmo' si chiama l'ordine del movimento, mentre quello della voce, quando il tono acuto si equilibra con il grave, si chiama 'armonia', e, ancora, l'unione di questi due elementi si chiama 'danza corale' (trad. Pegone); più oltre, *El. Harm.* 1.18.9-29 Da Rios, Aristosseno ribadisce la differenza tra melodia del canto e melodia del linguaggio (λογῶδες μέλος), che consiste negli accenti propri delle parole «poiché è naturale nel parlare tendere ed allentare» (trad. Da Rios).

16 Dall'impiego, costante nelle fonti, della terminologia musicale per classificare gli accenti di parola, risulta evidente che almeno fino all'epoca tardo antica la natura dell'accento greco (o per lo meno la sua percezione) fu essenzialmente melodica, e che almeno fino ad una certa epoca (forse il IV sec. a.C.) prosodia verbale e prosodia musicale seguirono le stesse leggi: Aristid.Quint. 1.4, p. 6.1-7 W.-I. e Pöhlmann-West 2001, p. 185. Nella terminologia musicale l'intervallo (διάστημα) è la differenza di altezza fra due suoni e si esprime in rapporti numerici (cfr. Aristox. *El.Harm.* 1.15.25-30; Aristid.Quint. 1.7, p. 10.16-19 W.-I.). La grandezza di un intervallo è data dal numero di suoni consecutivi contenuti nel segmento della scala che separa i due suoni (inclusi i due suoni stessi). L'intervallo di quinta è quindi l'intervallo esistente tra due suoni distanti tra loro sette semitoni, ovvero tre toni e un semitono. Per una valutazione dal punto di vista fonologico di questa parte del cap. 11 e per una possibile ricostruzione dell'accentazione del greco antico, anche sulla base delle informazioni fornite dal testo dionisiano, cfr. Devine-Stephens 1991, pp. 229-86, e in particolare, p. 243: «It is clear that Dionysius has abstracted away from a variety of effects that condition accentual excursions in the acoustic records of living languages. The reported interval of a fifth … does not conform at all with the overall frequency range of an utterance measured from the peak of the highest prominence to the low-point of the terminal fall, a measurement which can easily exceed an octave. This suggest that Dionysius' report pertains to the domain of the word, and not to the domain of the utterance».

17 Dionigi si riferisce all'alternanza, nelle sillabe (qui correttamente definite, dal punto di vista prosodico, 'unità elementari') di una o più parole all'interno del discorso, dell'accento acuto (προσῳδία ὀξεῖα), che prevede l'innalzamento del tono della sillaba accentata, e dell'accento grave (προσῳδία βαρεῖα), che caratterizza le sillabe atone della stessa parola, pronunciate con tono più basso. L'accento perispomeno (προσῳδία περισπωμένη) contrassegna le sillabe che, per la lunghezza delle vocali, consentono una modulazione della voce che dal tono alto scende al tono basso: cfr. Devine-Stephens 1991, p. 243: «The ὀξύ and the βαρύ separated by a fifth are in the same word; they are not the highest ὀξύ and the lowest βαρύ in the utterance».

18 La διέσις (lett. 'passaggio') indica qualsiasi intervallo inferiore al tono; il quarto di tono è il più piccolo che l'udito possa percepire: cfr. Aristox. *El.Harm.* 1.14 e 21 Da Rios.

19 Cfr. Eur. *Or.* 140-42. È l'*incipit* della parodo commatica dell'*Oreste*, nella quale il coro delle donne argive è inframmezzato dal canto di Elettra. La tradizione manoscritta e la più parte degli editori moderni di Euripide (*pace* Kovacs 2002, p. 426) assegnano i vv. 140-41 al coro (o più precisamente alla corifea); gli scoliasti forniscono nel merito indicazioni divergenti, mentre sia Aristofane di Bisanzio nell' ὑπόθεσις dell'*Oreste* sia il resto della tradizione indiretta (cfr. *e.g.* Cleanth., fr. 610, *SVF* I p. 316) concordano con Dionigi nell'attribuire le battute iniziali ad Elettra. Su questo cfr. Di Benedetto 1961, p. 312; Di Benedetto 1965, p. 35. Non dovrebbe esserci dubbio che all'esordio Dionigi legga due volte σίγα con l'acuto e non σῖγα col circonflesso, vista la sua osservazione al passo; la seconda variante, σῖγα, comparirà nei mss. di Euripide solo a partire dall'epoca paleologa, ed è forse intervento di Demetrio Triclinio teso a ricostruire una responsione precisa con l'antistrofe, che Dionigi non cita. Risulta perciò incomprensibile la scelta di Usener-Radermacher di scrivere in Dionigi σίγα σῖγα, con l'incongrua motivazione che lo scolio a Euripide (p. 111, 15 s. Schwartz) ravvisa nel passo una *agogè dochmiàzousa*, che quest'ultima sequenza meglio rappresenterebbe: cfr. Tessier 2011a, p. 74; Tessier 2011b, pp. 85-89. Va segnalato, inoltre, che la maggioranza dei testimoni reca la lezione λεπτόν 'agile, leggero' in luogo di λευκόν qui tramandato. Secondo Dale 1968, p. 205, Dionigi attingeva a una tradizione poco affidabile. Kovacs, sulla scorta di Hermann, dà invece credito alla testimonianza di Dionigi e stampa al v. 141 τίθετε, μὴ κτυπεῖτ(ε), probabilmente attestato anche in *P.Col.* 252. Al v. 142

il testo di Dionigi ἀποπρόβατ(ε) si discosta da quello dei codd. di Euripide, ma è coerente con l'analisi prosodica che egli propone del passo. Per questo ed altri problemi relativi alla costituzione del testo euripideo, cfr. Diggle 1994, pp. 362-399; Kovacs 2003, pp. 72-111.

20 Il passo dionisiano costituisce una delle fonti più controverse riguardo alla modalità di esecuzione corale ed all'autonomia della musica dalla struttura prosodico-ritmica del testo verbale, sancita sul piano teorico da Aristosseno negli *Elementi ritmici* (cfr. anche Arist.Quint. 1.13, p. 32.4 W.-I.), ma la cui prassi esecutiva risale all'ultimo scorcio del V sec. a.C. (cfr. *CV* 19.8 e n. 15 *ad loc.*). Per una disamina delle varie interpretazioni cfr. Gentili 1990, pp. 18-19; Pöhlmann & West 2001, p. 11; Prauscello 2006, pp. 20-22; Gentili & Lomiento 2003, pp. 72-73.

21 Cfr. Arist. *Rh.* 3.1408b 32-1409a 9, dove si prescrivono per la prosa giambi e peoni, perché riproducono la parlata comune; del ritmo peonico - aggiunge Aristotele - si servì per primo Trasimaco di Calcedone (cfr. n. 8 a *CV* 2.4). Cfr. Cic. *de orat.* 3.183 e 191; *orat.* 173; Quint. *inst.* 9.4.76 (sui giambi) 9.4.87 (sui peoni).

22 In realtà, mentre i papiri musicali a partire dal III a.C. attestano casi di protrazione di sillabe lunghe da due a tre o quattro tempi e sporadici casi di protrazione di sillabe brevi da due a tre tempi, non abbiamo esempi documentati di abbreviamento di sillabe lunghe: cfr. Comotti 1988, pp. 19-22; Pöhlmann & West 2001, pp. 10-11, 17.

23 Cfr. *CV* 25.9 e n. 12.

24 Cfr. *CV* 25 e 26.

25 Cfr. *CV* 11.1.

Capitolo dodicesimo

XII

1 Οὐχ ἅπαντα πέφυκε τὰ μέρη τῆς λέξεως ὁμοίως διατιθέναι τὴν ἀκοήν, ὥσπερ οὐδὲ τὴν ὁρατικὴν αἴσθησιν τὰ ὁρατὰ πάντα οὐδὲ τὴν γευστικὴν τὰ γευστὰ οὐδὲ τὰς ἄλλας αἰσθήσεις τὰ κινοῦντα ἑκάστην· ἀλλὰ καὶ γλυκαίνουσιν αὐτήν τινες ἦχοι καὶ πικραίνουσι, καὶ τραχύνουσι καὶ λεαίνουσι, καὶ πολλὰ ἄλλα πάθη ποιοῦσι περὶ αὐτήν. **2** Αἰτία δὲ ἥ τε τῶν γραμμάτων φύσις ἐξ ὧν ἡ φωνὴ συνέστηκεν, πολλὰς καὶ διαφόρους ἔχουσα δυνάμεις, καὶ ἡ τῶν συλλαβῶν πλοκὴ παντοδαπῶς σχηματιζομένη.

3 Τοιαύτην δὴ δύναμιν ἐχόντων τῶν τῆς λέξεως μορίων, ἐπειδὴ μεταθεῖναι τὴν ἑκάστου φύσιν οὐχ οἷόν τε, λείπεται τῇ μίξει καὶ κράσει καὶ παραθέσει συγκρύψαι τὴν παρακολουθοῦσαν αὐτῶν τισιν ἀτοπίαν, τραχέσι λεῖα μίσγοντα καὶ σκληροῖς μαλακὰ καὶ κακοφώνοις εὔφωνα καὶ δυσεκφόροις εὐπρόφορα καὶ βραχέσι μακρά, καὶ τἆλλα τὸν αὐτὸν τρόπον εὐκαίρως συντιθέντα καὶ μήτ' ὀλιγοσύλλαβα πολλὰ ἑξῆς λαμβάνοντα (κόπτεται γὰρ ἡ ἀκρόασις) μήτε πολυσύλλαβα πλείω τῶν ἱκανῶν, μηδὲ δὴ ὁμοιότονα παρ' ὁμοιοτόνοις μηδ' ὁμοιόχρονα παρ' ὁμοιοχρόνοις.

4 Χρὴ δὲ καὶ τὰς πτώσεις τῶν ὀνοματικῶν ταχὺ μεταλαμβάνειν (μηκυνόμεναι γὰρ ἔξω τοῦ μετρίου, πάνυ προσίστανται ταῖς ἀκοαῖς) καὶ τὴν ὁμοιότητα διαλύειν, συνεχῶς ὀνομάτων τινῶν ἑξῆς τιθεμένων πολλῶν καὶ ῥημάτων καὶ τῶν ἄλλων μερῶν τὸν κόρον φυλαττομένους, σχήμασί τε μὴ ἐπὶ τοῖς αὐτοῖς διαμένειν ἀλλὰ θαμινὰ μεταβάλλειν, καὶ τρόπους μὴ τοὺς αὐτοὺς ἐπεισφέρειν ἀλλὰ ποικίλλειν, μηδὲ δὴ ἄρχεσθαι πολλάκις ἀπὸ τῶν αὐτῶν μηδὲ λήγειν εἰς τὰ αὐτά, ὑπερτείνοντας τὸν ἑκατέρου καιρόν.

5 Καὶ μηδεὶς οἰηθῇ με καθάπαξ ταῦτα παραγγέλλειν ὡς ἡδονῆς αἴτια διὰ παντὸς ἐσόμενα ἢ τοὐναντίον ὀχλήσεως· οὐχ οὕτως ἀνόητός εἰμι. Οἶδα γὰρ ἐξ ἀμφοῖν γινομένην πολλάκις ἡδονήν, τοτὲ μὲν ἐκ τῶν ἀνομοίων, τοτὲ δὲ ἐκ τῶν ὁμογενῶν.'Αλλ' ἐπὶ πάντων οἶομαι δεῖν τὸν καιρὸν ὁρᾶν· οὗτος γὰρ ἡδονῆς καὶ ἀηδίας κράτιστον μέτρον.

6 Καιροῦ δὲ οὔτε ῥήτωρ οὐδεὶς οὔτε φιλόσοφος εἰς τὸ λέγειν τέχνην ὥρισεν, οὐδ' ὅσπερ πρῶτον ἐπεχείρησε περὶ αὐτοῦ γράφειν Γοργίας ὁ Λεοντῖνος

XII

1 Per natura, non tutte le parti del discorso dispongono egualmente l'orecchio; neppure le cose visibili influenzano allo stesso modo le facoltà visive, e d'altra parte le cose che gustiamo non stimolano il senso del gusto alla stessa maniera. Questo vale per quel che sollecita anche gli altri sensi. Ma ci sono dei suoni che leniscono l'orecchio, o che lo irritano, che lo irruvidiscono, o che lo lisciano, o che producono molte altre sensazioni. **2** La causa sta nella natura delle lettere di cui è composta la voce, che possiede molte e differenti possibilità, e dal combinarsi delle sillabe, che può strutturarsi in mille modi.

3 Se dunque gli elementi del discorso hanno una facoltà di questo genere, poiché trasformare la natura di ciascuno non è possibile[1], non ci restano che la mescolanza, la fusione, la giustapposizione per aiutare a mascherare l'incongruità inerente ad alcuni di essi: al ruvido si mescola il liscio, al duro il molle, alle parole malsonanti le voci belle a dirsi, alla pronuncia difficile la pronuncia facile, alle brevi le lunghe, componendosi anche i restanti elementi a seconda delle circostanze, senza che vengano adottate l'una di seguito all'altra molte parole di poche sillabe (infatti l'ascolto risulta spezzato), né parole polisillabe più del necessario; e ancora, non bisogna metter di seguito parole con la stessa accentuazione o con la stessa quantità[2].

4 Vanno anche cambiati con rapidità i casi dei sostantivi (mantenerli fuor di misura urta molto l'orecchio di chi ascolta); bisogna anche stemperare quanto è uniforme, guardandosi dal saturare il discorso con nomi, verbi o altri elementi che siano affastellati in gran numero uno dietro l'altro; e ancora: non si deve restare sempre sugli stessi costrutti ma cambiarli con frequenza; non produrre le stesse formule ma variarle; non bisogna cominciar spesso, né concludere, con le stesse espressioni, oltrepassando, nell'uno e nell'altro caso, la giusta misura.

5 Nessuno pensi che io una volta per tutte prescriva questa ricetta senza scadenza per procurarci del piacere e, per provocare fastidio, la ricetta contraria: non sono sconsiderato a tal punto. So infatti che il piacere spesso deriva da due cause: talvolta da elementi dissomiglianti, talvolta somiglianti; ma soprattutto, io credo, si deve far riferimento al senso dell'opportunità[3]: questo infatti costituisce il criterio più efficace per il piacere, e per il piacere mancato.

6 Del senso dell'opportunità nel discorso nessun retore, nessun filosofo ha fissato i confini dell'arte; e neppure Gorgia di Leontini, che per primo ha affronta-

οὐδὲν ὅ τι καὶ λόγου ἄξιον ἔγραψεν. Οὐδ' ἔχει φύσιν τὸ πρᾶγμα εἰς καθολικὴν καὶ ἔντεχνόν τινα περίληψιν πεσεῖν, οὐδ' ὅλως ἐπιστήμῃ θηρατός ἐστιν ὁ καιρὸς ἀλλὰ δόξῃ. **7** Ταύτην δ' οἱ μὲν ἐπὶ πολλῶν καὶ πολλάκις γυμνάσαντες ἄμεινον τῶν ἄλλων εὑρίσκουσιν, οἱ δ' ἀνάσκητον ἀφέντες σπανιώτερον καὶ ὥσπερ ἀπὸ τύχης.

8 Ἵνα δὲ καὶ περὶ τῶν ἄλλων εἴπω, ταῦτ' οἶομαι χρῆναι φυλάττειν ἐν τῇ συνθέσει τὸν μέλλοντα διαθήσειν τὴν ἀκοὴν ἡδέως, τὰ εὐμελῆ καὶ εὔρυθμα καὶ εὔφωνα ὀνόματα, ὑφ' ὧν γλυκαίνεταί τε καὶ μαλάττεται καὶ τὸ ὅλον οἰκείως διατίθεται ἡ αἴσθησις, ταῦτα ἀλλήλοις συναρμόττειν, ἢ τὰ μὴ τοιαύτην ἔχοντα φύσιν ἐγκαταπλέκειν τε καὶ συνυφαίνειν τοῖς δυναμένοις αὐτὴν γοητεύειν, ὥστε ὑπὸ τῆς ἐκείνων χάριτος ἐπισκοτεῖσθαι τὴν τούτων ἀηδίαν. **9** Οἷον τι ποιοῦσιν οἱ φρόνιμοι στρατηλάται κατὰ τὰς τάξεις τῶν στρατευμάτων· καὶ γὰρ ἐκεῖνοι συγκρύπτουσι τοῖς ἰσχυροῖς τὰ ἀσθενῆ, καὶ γίνεται αὐτοῖς οὐδὲν τῆς δυνάμεως μέρος ἄχρηστον.

10 Διαναπαύειν δὲ τὴν ταυτότητά φημι δεῖν μεταβολὰς εὐκαίρους εἰσφέροντα· καὶ γὰρ ἡ μεταβολὴ παντὸς ἔργου χρῆμα ἡδύ.

Τελευταῖον δέ, ὃ δὴ καὶ πάντων ἐστὶ κράτιστον, οἰκείαν ἀποδιδόναι τοῖς ὑποκειμένοις καὶ πρέπουσαν ἁρμονίαν. **11** Δυσωπεῖσθαι δ' οὐδὲν οἶομαι δεῖν οὔτε ὄνομα οὔτε ῥῆμα, ὅτ' ἐπιτέτραπται μὴ σὺν αἰσχύνῃ λέγεσθαι· οὐδὲν γὰρ οὕτω ταπεινὸν ἢ ῥυπαρὸν ἢ μιαρὸν ἢ ἄλλην τινὰ δυσχέρειαν ἔχον ἔσεσθαί φημι λόγου μόριον, ᾧ σημαίνεταί τι σῶμα ἢ πρᾶγμα, ὃ μηδεμίαν ἕξει χώραν ἐπιτηδείαν ἐν λόγοις. **12** Παρακελεύομαι δὲ τῇ συνθέσει πιστεύοντας ἀνδρείως πάνυ καὶ τεθαρρηκότως αὐτὰ ἐκφέρειν, Ὁμήρῳ τε παραδείγματι χρώμενος, παρ' ᾧ καὶ τὰ εὐτελέστατα κεῖται τῶν ὀνομάτων, καὶ Δημοσθένει καὶ Ἡροδότῳ καὶ τοῖς ἄλλοις ὧν ὀλίγον ὕστερον μνησθήσομαι καθ' ὅ τι ἂν ἁρμόττῃ περὶ ἑκάστου.

13 Ταῦτά μοι περὶ τῆς ἡδείας εἰρήσθω συνθέσεως, ὀλίγα μὲν ὑπὲρ πολλῶν θεωρημάτων, ἱκανὰ δὲ ὡς κεφάλαια εἶναι.

to l'argomento, ha scritto qualcosa che fosse degno di menzione[4]. L'oggetto della trattazione, per sua natura, non si presta in alcun modo ad essere formulato in termini generali e ad esser tecnicizzato; d'altra parte, esso è perseguibile non certo per via di scienza, quanto piuttosto di opinione. **7** C'è chi questo senso dell'opportunità con esercizi svariati e frequenti[5] se lo trova più sviluppato rispetto agli altri; ma chi licenzia le sue cose senza esercizio alcuno se lo ritrova piuttosto raramente, e come per caso.

8 Ma per parlare anche d'altro, chi nella composizione vuol disporre l'orecchio al piacere, a questo deve badare, io credo: a che le parole siano ben melodiose, dal bel ritmo e dalla bella sonorità, che i sensi siano addolciti, blanditi, e che il tutto sia convenientemente disposto; inoltre deve armonizzarle insieme, e, nel caso non abbiano queste qualità naturali, deve intrecciarle e tesserle insieme con termini in grado di ammaliare, in modo che la grazia di questi avvolga nell'ombra l'assenza di piacere procurata dagli altri. **9** Un qualcosa del genere lo fanno i generali esperti, quando dispongono in ordine le loro truppe; infatti nascondono i punti deboli con i forti, e così niente della loro potenza è inutilizzato.

10 Bisogna dunque, lo ripeto, spezzare la monotonia, introducendo opportuni elementi di varietà. In effetti, la varietà costituisce in ogni campo una fonte di piacere[6]. Alla fine, ed è la cosa più importante, è necessario fornire alla materia un'armonizzazione appropriata e conveniente[7]. **11** Non credo sia necessario evitare un nome o un verbo, se ci è permesso pronunciarlo senza vergogna; non c'è parte del discorso, che significhi una persona o una cosa, così vile, sporca, macchiata, o in qualche modo spregevole, che non abbia alcuna sua parte conveniente all'interno di un'opera in prosa. **12** Mi raccomando di aver fiducia nella composizione, e di utilizzare queste parole con coraggio ed audacia, tenendo Omero come punto di riferimento (dove ci stanno anche i termini di più infimo ordine), e ancora Demostene, Erodoto[8], o altri autori, che ricorderò poco oltre, in relazione alle mie esigenze[9].

13 Questo sul piacere della composizione: si tratta di poche cose su tanti princìpî, sufficienti tuttavia come punti di riferimento.

[*La varietà e il* καιρός]

1 Cfr. Quint. *inst*. 9.4.91. La contrapposizione tra la fissità dei suoni (in greco φωναί; noi diremo 'fonemi', intendendo i suoni distintivi di una lingua), elementi primi e indivisibili del linguaggio articolato, rappresentati graficamente da lettere (γράμματα), e la varietà espressiva, che è dote di un valente oratore, si trova già in Isocrate, 13.12: «Chi ignora … che la scrittura è immobile e immutabile, di modo che usiamo sempre gli stessi segni per gli stessi suoni, mentre per l'arte oratoria accade esattamente il contrario?». Per un'analisi dettagliata dei singoli suoni, cfr. *infra*, *CV* 14.2.

2 Per le variazioni *in litteris* e *in syllabis* cfr. le analoghe osservazioni di Quint. *inst*. 9.4.91 ss.

3 In greco καιρός. La nozione di καιρός (lett. 'momento opportuno') compare in Esiodo, nei precetti sulla navigazione (*Op*. 694), accostato al concetto di 'misura': la nave non deve essere sovraccaricata, se non si vuole che affondi e il καιρός è in tutto la cosa migliore. Nella riflessione pitagorica sulla parola, καιρός è la capacità di adeguare il linguaggio alla psicologia di chi ascolta, mirando al perfezionamento morale: cfr. Giamblico, *Pyth*. 180-82 (= *VS* 58 D5, I 470). Il termine viene applicato dai Sofisti ad un ambito più ristretto, ed inteso come capacità di adattare il discorso all'uditorio e alla situazione contingente, forse già da Protagora (cfr. *VS* 80 A 1 = D.L. 9.52; Plat. *Prot*. 318e, *Phaedr*. 272a), ma senz'altro da Gorgia (*VS* 82 A1a, B 11a; vd. n. successiva), che fa del καιρός uno dei concetti cardine del suo insegnanento: cfr. Vallozza 1985, pp. 119-123; Vallozza 1987, pp. 87-91; Donadi 2000d, pp. 201-15; Untersteiner 2008, pp. 293-96. Il concetto di καιρός passa ad Isocrate, che fa propria la necessità di non trasgredire il senso di opportunità e di adattare il discorso secondo convenienza: 1.41, 4.161, 13.16 ss. (cfr. anche Cic. *inv*. 1.21 e 27; Quint. *inst*. 3.6.26, 5.10.42 s., 11.1.1). Per Aristotele il καιρός è mero espediente retorico volto alla persuasione, confinato nel dominio della τέχνη, fuori dall'ambito della scienza: *Rh*. 3.1415a 34-b15. Con Dionigi il καιρός diventa criterio fondamentale dello stile: cfr. Ernesti 1795, pp. 165-66; Geigenmueller 1908, p. 70; Vallozza 1999, pp. 155-63; Donadi 2000d, pp. 201-15.

4 Cfr. Gorgia, *VS* 82 B 13. Il giudizio negativo di Dionigi dipenderebbe dal fatto che Gorgia, pur fondando la sua retorica sul καιρός, non avrebbe proceduto ad una classificazione formale del procedimento: cfr. Untersteiner 1949, II p. 135.

5 Dionigi allude all'applicazione del principio del καιρός negli esercizi scolastici di composizione di testi (γυμνασίαι): cfr. n. 17 a *CV* 20.23.

6 Il principio della μεταβολή (in latino *variatio*), più volte ribadito da Dionigi (cfr. *CV* 19, ma anche *Dem*. 46 s., *Pomp*. 3), si trova espresso in forma gnomica in vari autori greci e latini ed ha paralleli in tutta la tradizione proverbiale europea: per un repertorio delle ricorrenze cfr. Tosi 1991, pp. 361-62. Il riscontro più antico si trova, a quanto ne sappiamo, in Eur. *Or*. 234 «In tutte le cose il cambiamento è piacevole» (trad. Medda), parodiato dai Comici (cfr. Antiphan. fr. 205.4 s. e fr. adesp. 859.1 Kassel-Austin) e menzionato anche da Aristotele (*EN*. 7.1154b 28-31), che ne illustra l'applicazione nel campo retorico-stilistico: *Rh*. 1.1371a 25-28; cfr. anche Isoc. 9.9, 13.16, 15.47; Longin. 5.1, 23.1; Varro, *ling*. 9.33.46; Cic. *de orat*. 3.96-100 e 192; *orat*. 195; *inv*. 1.41.76; Quint. *inst*. 1.12.4, 10.2.1 (e 9.4.50, con particolare riguardo all'ambito metrico-ritmico). Su questo cfr. Lausberg 1990, p. 142, § 257b.

7 In greco πρέπουσα (corrispettivo femm. di πρέπον). La 'convenienza' (in latino *decorum*) si realizza nella congruenza delle parole con l'argomento trattato e con l'occasione. Tale

concetto si intreccia a quello di καιρός a partire dai Sofisti: cfr. Plat. *Gorg*. 503e, *Phaedr*. 265d-e. Per Dionigi sono elementi ora sovrapponibili (cfr. *CV* 13.1), ora distinti: cfr. *CV* 20.4, a cui si rimanda per una trattazione più diffusa dell'argomento.

8 Omero, Demostene ed Erodoto sono indicati nel loro genere come modelli di stile 'di mezzo': cfr. *CV* 24.5; *Dem*. 41.2-4.

9 Cfr. *infra*, *CV* 16.

Capitolo tredicesimo

XIII

1 Εἶεν. Καλὴ δ' ἁρμονία πῶς γένοιτ' ἂν εἴ τις ἔροιτο ἢ ἐκ ποίων θεωρημάτων, οὐκ ἄλλως πως μὰ Δία φαίην ἂν οὐδ' ἐξ ἄλλων τινῶν ἢ ἐξ ὧνπερ ἡ ἡδεῖα. Τὰ γὰρ αὐτὰ ποιητικὰ ἀμφοῖν, μέλος εὐγενές, ῥυθμὸς ἀξιωματικός, μεταβολὴ μεγαλοπρεπής, τὸ πᾶσι τούτοις παρακολουθοῦν πρέπον. **2** Ὥσπερ γὰρ ἡδεῖά τις γίνεται λέξις, οὕτω καὶ γενναία τις ἑτέρα, καὶ ῥυθμὸς ὥσπερ γλαφυρός τις, οὕτω καὶ σεμνός τις ἕτερος, καὶ τὸ μεταβάλλειν ὥσπερ χάριν ἔχει, οὕτω καὶ πίνον· τὸ δὲ δὴ πρέπον εἰ μὴ τοῦ καλοῦ πλεῖστον ἕξει μέρος, σχολῇ γ' ἂν ἄλλου τινός.

3 Ἐξ ἁπάντων δή φημι τούτων ἐπιτηδεύεσθαι δεῖν τὸ καλὸν ἐν ἁρμονίᾳ λέξεως ἐξ ὧνπερ καὶ τὸ ἡδύ. Αἰτία δὲ κἀνταῦθα ἥ τε τῶν γραμμάτων φύσις καὶ ἡ τῶν συλλαβῶν δύναμις, ἐξ ὧν πλέκεται τὰ ὀνόματα· ὑπὲρ ὧν καιρὸς ἂν εἴη λέγειν, ὥσπερ ὑπεσχόμην.

XIII

1 Bene[1]. Ma se uno mi chiedesse come veda la luce un'armonia che sia bella, e da quali presupposti teorici, io affermerei, perdio, che essa non ha altra origine né altre fonti se non quelle da cui deriva l'armonia piacevole. In effetti, i fattori dell'una e dell'altra sono gli stessi: una melodia dai nobili accenti, un ritmo pieno di dignità, una varietà che sia grandiosa, e la convenienza, che a tutti questi elementi si accompagna[2]. **2** Come un'espressione risulta piacevole, così un'altra può risultare nobile; per quanto riguarda il ritmo, come c'è quello elegante, così c'è quello solenne[3]; e la varietà può apportare sia grazia che patina di antico[4]. Per quel che riguarda la convenienza, invece, è nel bello che essa gioca un ruolo di primo piano: difficilmente potrebbe rivestire un ruolo siffatto in qualche altra situazione.

3 Il bello nel contesto di una espressione va praticato – lo ribadisco – a partire da tutti quei presupposti teorici dai quali deriva anche quanto produce piacere. La causa, anche qui, va individuata nella natura delle lettere e nel potere delle sillabe, combinando le quali, si formano i nomi; forse è questo il momento di parlarne, come avevo promesso.

[*La bellezza dello stile*]

1 Per l'uso dell'interiezione εἶεν, che segna in questo caso il passaggio dalle enunciazioni teoriche agli esempi: cfr. Kühner-Gerth II 1, p. 229.

2 In greco πρέπον: per la contiguità con la nozione di καιρός, 'senso di opportunità' cfr. *CV* 12.1, 20.4.

3 Sull'impiego dell'aggettivo γλαφυρός 'elegante' nella stilistica dionisiana e sull'opposizione γλαφυρός/σεμνός 'solenne' cfr. n. 1 a *CV* 23.1.

4 La tradizione manoscritta è tripartita: il cod. P presenta la lezione πιθανὸν 'efficacia persuasiva', difficilmente giustificabile sul piano del senso, il cod. F ha πόνον 'sofferenza' (da cui la congettura τόνον 'intensità' di Radermacher, accolta anche da Usher); il cod. M reca la variante πίνον 'patina di antico' (cfr. *CV* 11.2 e n. al passo), che accogliamo con Rhys Roberts, non senza riserve, per la sua congruenza al contesto. Il πίνος, tratto costitutivo dell'"armonia austera', verrebbe qui contrapposto alla χάρις, propria dell'"armonia elegante'. In questo modo l'ultimo enunciato andrebbe a chiudere la serie di opposizioni tra i due stili (o armonie). La congettura di Aujac-Lebel πάθος 'tensione emotiva' è suggestiva, ma poco plausibile dal punto di vista paleografico.

Capitolo quattordicesimo

XIV

1 Ἀρχαὶ μὲν οὖν εἰσι τῆς ἀνθρωπίνης καὶ ἐνάρθρου φωνῆς αἱ μηκέτι δεχόμεναι διαίρεσιν, ἃ καλοῦμεν στοιχεῖα καὶ γράμματα· γράμματα μὲν ὅτι γραμμαῖς τισι σημαίνεται, στοιχεῖα δὲ ὅτι πᾶσα φωνὴ τὴν γένεσιν ἐκ τούτων λαμβάνει πρώτων καὶ τὴν διάλυσιν εἰς ταῦτα ποιεῖται τελευταῖα. **2** Τῶν δὴ στοιχείων τε καὶ γραμμάτων οὐ μία πάντων φύσις, διαφορὰ δὲ αὐτῶν πρώτη μέν, ὡς Ἀριστόξενος ὁ μουσικὸς ἀποφαίνεται, καθ' ἣν τὰ μὲν φωνὰς ἀποτελεῖ, τὰ δὲ ψόφους· φωνὰς μὲν τὰ λεγόμενα φωνήεντα, ψόφους δὲ τὰ λοιπὰ πάντα. **3** Δευτέρα δὲ καθ' ἣν τῶν μὴ φωνηέντων ἃ μὲν καθ' ἑαυτὰ ψόφους ὁποίους δή τινας ἀποτελεῖν πέφυκε, ῥοῖζον ἢ συριγμὸν ἢ ποππυσμὸν ἢ τοιούτων τινῶν ἄλλων ἤχων δηλωτικά· ἃ δ' ἐστὶν ἁπάσης ἄμοιρα φωνῆς καὶ ψόφου καὶ οὐχ οἷά τε ἠχεῖσθαι καθ' ἑαυτά· διὸ δὴ ταῦτα μὲν ἄφωνα τινὲς ἐκάλεσαν, θάτερα δὲ ἡμίφωνα.

4 Οἱ δὲ τριχῇ νείμαντες τὰς πρώτας τε καὶ στοιχειώδεις φωνῆς δυνάμεις, φωνήεντα μὲν ἐκάλεσαν ὅσα καὶ καθ' ἑαυτὰ φωνεῖται καὶ μεθ' ἑτέρων καὶ ἔστιν αὐτοτελῆ· ἡμίφωνα δ' ὅσα μετὰ μὲν τῶν φωνηέντων κρεῖττον ἐκφέρεται, καθ' ἑαυτὰ δὲ χεῖρόν τε καὶ οὐκ αὐτοτελῶς· ἄφωνα δ' ὅσα οὔτε τὰς τελείας οὔτε τὰς ἡμιτελεῖς φωνὰς ἔχει καθ' ἑαυτά, μεθ' ἑτέρων δὲ ἐκφωνεῖται.

5 Ὁ ἀριθμὸς δὲ αὐτῶν ὅστίς ἐστιν, οὐ ῥᾴδιον εἰπεῖν ἀκριβῶς, ἐπεὶ πολλὴν παρέσχε καὶ τοῖς πρὸ ἡμῶν ἀπορίαν τὸ πρᾶγμα. Οἱ μὲν γὰρ ᾠήθησαν εἶναι τριακαίδεκα τὰ πάντα τῆς φωνῆς στοιχεῖα, κατεσκευάσθαι δὲ τὰ λοιπὰ ἐκ τούτων· οἱ δὲ καὶ τῶν εἰκοσιτεσσάρων οἷς χρώμεθα νῦν πλείω. **6** Ἡ μὲν οὖν ὑπὲρ τούτων θεωρία γραμματικῆς τε καὶ μετρικῆς, εἰ βούλεταί τις, καὶ φιλοσοφίας οἰκειοτέρα. Ἡμῖν δὲ ἀπόχρη μήτ' ἐλάττους τῶν $\overline{\text{κδ}}$ μήτε πλείους ὑποθεμένοις δεικνύναι τὰς τῆς φωνῆς ἀρχὰς τὰ συμβεβηκότα αὐτῃ λέγειν, τὴν ἀρχὴν ἀπὸ τῶν φωνηέντων ποιησαμένοις.

7 Ἔστι δὴ ταῦτα τὸν ἀριθμὸν $\overline{\zeta}$, δύο μὲν βραχέα τό τε $\overline{\varepsilon}$ καὶ τὸ $\overline{\text{ο}}$, δύο δὲ μακρὰ τό τε $\overline{\eta}$ καὶ τὸ $\overline{\omega}$, τρία δὲ δίχρονα τό τε $\overline{\alpha}$ καὶ τὸ $\overline{\text{ι}}$ καὶ τὸ $\overline{\upsilon}$,

XIV

1 Ai principî della voce umana e articolata che non ammettono ulteriore suddivisione noi diamo il nome di 'elementi' o di 'lettere': lettere (γράμματα), perché sono rappresentati da linee (γραμμαί)[1]; elementi (στοιχεῖα), perché ogni emissione vocale trae origine da questi elementi primi, ed in questi alla fine si risolve[2]. **2** La natura degli elementi e delle lettere non è una sola: riguardo alle loro differenze, la prima, come mette in evidenza lo studioso di musica Aristosseno[3], concerne il fatto che alcune lettere producono dei suoni vocalici, altre, invece, dei rumori: i suoni vocalici le cosiddette vocali; i rumori, tutte le altre. **3** La seconda differenza consiste nel fatto che tra le lettere che vocali non sono ce n'è di quelle che di per se stesse sono in grado di produrre naturalmente questo o quel rumore (si tratti di un ronzio, di un sibilo, o di uno schiocco) o di evocare un qualche altro suono di questo genere; ce ne sono delle altre, invece, che sono prive di suono articolato e di rumore, e che non possono esser fatte risuonare da sole; perciò alcuni hanno chiamato queste 'mute', le altre 'semivocali'[4].

4 Gli studiosi, che hanno diviso in tre parti quelli che sono i valori primi ed elementari della voce, hanno dato il nome di 'vocali' a tutte quelle lettere che vengono fatte risuonare sia da sole, sia con altre, e che sono autosufficienti; 'semivocali', a quelle che si pronunciano meglio appoggiandole a delle vocali, per quanto possano essere pronunciate da sole (ma meno bene e non autonomamente); 'mute', alle lettere che da sole non hanno senso compiuto né compiuto per metà, ma che vengono emesse insieme ad altre.

5 Quale sia il numero delle lettere, non è facile dirlo con esattezza, dato che la cosa ha generato molta incertezza anche ai nostri predecessori. Certuni infatti hanno creduto che gli elementi della voce[5] fossero in tutto tredici, e che gli altri si producessero a partire da questi; altri invece, hanno pensato che fossero più dei ventiquattro che oggi usiamo[6]. **6** La riflessione relativa a quest'argomento è più familiare alla grammatica e, se si vuole, alla metrica, e ancora, alla filosofia[7]. Per noi è sufficiente (dato per presupposto che le lettere non siano né più né meno di ventiquattro), di illustrare i principî della emissione vocale e di indicarne i processi concomitanti, partendo dalle vocali.

7 Queste sono sette[8]: due brevi, ε e ο (*epsilon* e *omicron*), due lunghe, η e ω (*eta* e *omega*), tre bivalenti α, ι, υ (*alpha, iota, hypsilon),* in quanto esse possono essere

ἃ καὶ ἐκτείνεται καὶ συστέλλεται· καὶ αὐτὰ οἳ μὲν δίχρονα, ὥσπερ ἔφην, οἳ δὲ μεταπτωτικὰ καλοῦσιν.

8 Ἐκφωνεῖται δὲ ταῦτα πάντα τῆς ἀρτηρίας συνηχούσης τὸ πνεῦμα καὶ τοῦ στόματος ἁπλῶς σχηματισθέντος τῆς τε γλώττης οὐδὲν πραγματευομένης ἀλλ᾽ ἠρεμούσης. Πλὴν τὰ μὲν μακρὰ καὶ τῶν διχρόνων ὅσα μακρῶς λέγεται τεταμένον λαμβάνει καὶ διηνεκῆ τὸν αὐλὸν τοῦ πνεύματος, τὰ δὲ βραχέα ἢ βραχέως λεγόμενα ἐξ ἀποκοπῆς τε καὶ μιᾷ πληγῇ πνεύματος καὶ τῆς ἀρτηρίας ἐπὶ βραχὺ κινηθείσης ἐκφέρεται.

9 Τούτων δὴ κράτιστα μέν ἐστι καὶ φωνὴν ἡδίστην ἀποτελεῖ τά τε μακρὰ καὶ τῶν διχρόνων ὅσα μηκύνεται κατὰ τὴν ἐκφοράν, ὅτι πολὺν ἠχεῖται χρόνον καὶ τοῦ πνεύματος οὐκ κατακόπτει τὸν τόνον. Χείρω δὲ τὰ βραχέα ἢ βραχέως λεγόμενα, ὅτι μικρόφωνά τε ἐστὶ καὶ σπαδονίζει τὸν ἦχον.

10 Αὐτῶν δὲ τῶν μακρῶν εὐφωνότατον τὸ $\overline{\alpha}$, ὅταν ἐκτείνηται· λέγεται γὰρ ἀνοιγομένου τοῦ στόματος ἐπὶ πλεῖστον καὶ τοῦ πνεύματος ἄνω φερομένου πρὸς τὸν οὐρανόν. **11** Δεύτερον δὲ τὸ $\overline{\eta}$, ὅτι κάτω περὶ τὴν βάσιν τῆς γλώττης ἐρείδει τὸν ἦχον ἀλλ᾽ οὐκ ἄνω, καὶ μετρίως ἀνοιγομένου τοῦ στόματος. **12** Τρίτον δὲ τὸ $\overline{\omega}$· στρογγύλλεταί τε γὰρ ἐν αὐτῷ τὸ στόμα καὶ περιστέλλει τὰ χείλη τήν τε πληγὴν τὸ πνεῦμα περὶ τὸ ἀκροστόμιον ποιεῖται. Ἔτι δ᾽ ἧττον τούτου τὸ $\overline{\upsilon}$· περὶ γὰρ αὐτὰ τὰ χείλη συστολῆς γενομένης ἀξιολόγου πνίγεται καὶ στενὸς ἐκπίπτει ὁ ἦχος. **13** Ἔσχατον δὲ πάντων τὸ $\overline{\iota}$· περὶ τοὺς ὀδόντας τε γὰρ ἡ κρότησις τοῦ πνεύματος γίνεται μικρὸν ἀνοιγομένου τοῦ στόματος καὶ οὐκέτι λαμπρυνόντων τῶν χειλῶν τὸν ἦχον.

Τῶν δὲ βραχέων οὐδέτερον μὲν εὔηχον, ἧττον δὲ δυσηχὲς τὸ $\overline{\text{ο}}$· δίστησι γὰρ τὸ στόμα κρεῖττον θατέρου, τὴν δὲ πληγὴν λαμβάνει περὶ τὴν ἀρτηρίαν μᾶλλον.

14 Φωνηέντων μὲν οὖν γραμμάτων αὕτη φύσις.

Ἡμιφώνων δὲ τοιάδε· ὀκτὼ γὰρ τὸν ἀριθμὸν ὄντων αὐτῶν, πέντε μέν ἐστιν ἁπλᾶ τό τε $\overline{\lambda}$ καὶ τὸ $\overline{\mu}$ καὶ τὸ $\overline{\nu}$ καὶ τὸ $\overline{\rho}$ καὶ τὸ $\overline{\sigma}$· τρία δὲ διπλᾶ τό τε $\overline{\zeta}$ καὶ τὸ $\overline{\xi}$ καὶ τὸ $\overline{\psi}$. Διπλᾶ δὲ λέγουσιν αὐτὰ ἤτοι διὰ τὸ σύνθετα εἶναι, τὸ μὲν $\overline{\zeta}$ διὰ τοῦ $\overline{\sigma}$ καὶ $\overline{\delta}$, τὸ δὲ $\overline{\xi}$ διὰ τοῦ $\overline{\kappa}$ καὶ $\overline{\sigma}$, τὸ δὲ $\overline{\psi}$ διὰ τοῦ $\overline{\pi}$ καὶ $\overline{\sigma}$ συνεφθαρμένων ἀλλήλοις, καὶ ἰδίαν φωνὴν λαμβάνοντα, ἢ διὰ τὸ χώραν ἐπέχειν δυεῖν γραμμάτων ἐν ταῖς συλλαβαῖς παραλαμβανόμενα.

15 Τούτων δὴ κρείττω μέν ἐστι τὰ διπλᾶ τῶν ἁπλῶν, ἐπειδὴ μείζονά ἐστι τῶν ἑτέρων καὶ μᾶλλον ἐγγίζειν δοκεῖ τοῖς τελείοις· ἥττω δὲ τὰ ἁπλᾶ διὰ τὸ εἰς βραχυτέρους αὐτῶν τόπους συνάγεσθαι τὸν ἦχον.

16 Φωνεῖται δ᾽ αὐτῶν ἕκαστον τοιόνδε τινὰ τρόπον· τὸ μὲν $\overline{\lambda}$ τῆς γλώττης πρὸς τὸν οὐρανὸν ἀνισταμένης καὶ τῆς ἀρτηρίας συνηχούσης τὸ πνεῦμα· τὸ δὲ $\overline{\mu}$ τοῦ μὲν στόματος τοῖς χείλεσι πιεσθέντος, τοῦ δὲ

sia allungate, sia costrette: e queste, c'è chi le chiama bivalenti, come ho già detto, chi invece variabili.

8 Tutte queste vengono emesse con la trachea che trattiene l'aria, con la bocca, solo lei, atteggiata in vario modo, e con la lingua che non partecipa assolutamente all'azione, ma che è in stato di quiete. Solo le lunghe, e le lettere bivalenti pronunciate come lunghe, producono un getto d'aria ben regolato e continuo, mentre le brevi o pronunciate come brevi vengono emesse e quindi bruscamente interrotte con un solo impulso d'aria, mentre la trachea viene sollecitata per pochi istanti.

9 Fra queste, le migliori e quelle che producono il suono più piacevole sono le lunghe e le bivalenti pronunciate come lunghe, perché stanno su a lungo e non interrompono la fuoriuscita dell'aria. Peggiori sono le brevi e quelle pronunciate come brevi, perché breve è la loro emissione di aria, e perché ne castrano la risonanza.

10 Delle lunghe, più eufonica è l'*alpha* (α), qualora venga allungata; viene pronunciata con la bocca aperta al massimo e con l'aria diretta in alto, verso il palato. **11** Seconda vocale viene l'*eta* (η), che appoggia il suono verso il basso alla base della lingua, invece di appoggiarlo in alto, mentre la bocca viene aperta normalmente. **12** Terza è l'*omega* (ω): con essa, la bocca si arrotonda e si contraggono le labbra, mentre il flusso d'aria va a colpire l'orlo della bocca. Ancor più in basso sta l'*hypsilon* (υ): le labbra vengono contratte in modo significativo, ed il suono fuoriesce flebile[9]. **13** All'ultimo, più in basso di tutti, viene *iota* (ι): infatti l'urto dell'aria si produce sui denti, mentre la bocca è appena aperta, senza che le labbra siano in grado di rendere chiaro il suono.

Nessuna delle due brevi è di bel suono, ma certamente meno cacofonica è l'*omicron*; infatti, rispetto a *epsilon*, la bocca resta più aperta, e riceve l'impatto dell'aria più verso la trachea.

14 Questa è dunque la natura delle vocali.

Ed ecco le semivocali[10]: esse sono otto di numero, e di queste le semplici sono cinque: *lambda* (λ), *my* (μ), *ny* (ν) *rho* (ρ), e *sigma* (σ); tre le doppie, *zeta* (ζ), *ksi* (ξ) e *psi* (ψ). Si chiamano doppie perché composte (*zeta* deriva dalla fusione di *sigma* e *delta*, *ksi* da *kappa* e *sigma*, *psi* da *pi* e da *sigma*); esse acquistano di conseguenza un loro suono specifico e vengono ad occupare lo spazio di due lettere nelle sillabe in cui si trovano.

15 Delle semivocali, sono migliori le doppie delle semplici, perché hanno maggiore ampiezza, e si avvicinano maggiormente alla perfezione: mentre quelle semplici sono peggiori, perché il loro suono si concentra in spazi più angusti[11].

16 Ciascuna di queste viene pronunciata più o meno così: nella semivocale *lambda*, la lingua vien sollevata verso il palato, e la trachea mantiene l'aria; nella *my*, la bocca vien serrata dalle labbra, mentre l'aria, passando dalle narici, si

πνεύματος διὰ τῶν ῥωθώνων μεριζομένου· **17** τὸ δὲ $\overline{\nu}$ τῆς γλώττης τὴν φορὰν τοῦ πνεύματος ἀποκλειούσης καὶ μεταφερούσης ἐπὶ τοὺς ῥώθωνας τὸν ἦχον· τὸ δὲ $\overline{\rho}$ τῆς γλώττης ἄκρας ἀπορραπιζούσης τὸ πνεῦμα καὶ πρὸς τὸν οὐρανὸν ἐγγὺς τῶν ὀδόντων ἀνισταμένης· τὸ δὲ $\overline{\sigma}$ τῆς μὲν γλώττης προσαναγομένης ἄνω πρὸς τὸν οὐρανόν, τοῦ δὲ πνεύματος διὰ μέσου αὐτῶν φερομένου καὶ περὶ τοὺς ὀδόντας λεπτὸν καὶ στενὸν ἐξωθοῦντος τὸ σύριγμα. **18** Τρία δὲ τὰ λοιπὰ ἡμίφωνα μικτὸν λαμβάνει τὸν ψόφον ἐξ ἑνὸς μὲν τῶν ἡμιφώνων τοῦ $\overline{\sigma}$, τριῶν δὲ ἀφώνων τοῦ τε $\overline{\kappa}$ καὶ τοῦ $\overline{\delta}$ καὶ τοῦ $\overline{\pi}$.

19 Οὗτοι σχηματισμοὶ γραμμάτων ἡμιφώνων. Δύναται δ' οὐχ ὁμοίως κινεῖν τὴν ἀκοὴν ἅπαντα. Ἡδύνει μὲν γὰρ αὐτὴν τὸ $\overline{\lambda}$ καὶ ἔστι τῶν ἡμιφώνων γλυκύτατον, τραχύνει δὲ τὸ $\overline{\rho}$ καὶ ἔστι τῶν ὁμογενῶν γενναιότατον· μέσως δέ πως διατίθησι τὰ διὰ τῶν ῥωθώνων συνηχούμενα τό τε $\overline{\mu}$ καὶ τὸ $\overline{\nu}$ κερατοειδεῖς ἀποτελοῦντα τοὺς ἤχους. **20** Ἄχαρι δὲ καὶ ἀηδὲς τὸ $\overline{\sigma}$ καὶ πλεονάσαν σφόδρα λυπεῖ· θηριώδους γὰρ καὶ ἀλόγου μᾶλλον ἢ λογικῆς ἐφάπτεσθαι δοκεῖ φωνῆς ὁ συριγμός· τῶν γοῦν παλαιῶν σπανίως ἐχρῶντό τινες αὐτῷ καὶ πεφυλαγμένως, εἰσὶ δ' οἳ καὶ ἀσίγμως ᾠδὰς ὅλας ἐποίουν· δηλοῖ δὲ τοῦτο Πίνδαρος ἐν οἷς φησι·

πρὶν μὲν ἥρπε σχοινοτένειά τ' ἀοιδὰ
διθυράμβων
καὶ τὸ σὰν κίβδηλον ἀνθρώποις.

21 Τριῶν δὲ τῶν ἄλλων γραμμάτων ἃ δὴ διπλᾶ καλεῖται τὸ $\overline{\zeta}$ μᾶλλον ἡδύνει τὴν ἀκοὴν τῶν ἑτέρων· τὸ μὲν γὰρ $\overline{\xi}$ διὰ τοῦ $\overline{\kappa}$, τὸ δὲ $\overline{\psi}$ διὰ τοῦ $\overline{\pi}$ τὸν συριγμὸν ἀποδίδωσι, ψιλῶν ὄντων ἀμφοτέρων, τοῦτο δ' ἡσυχῇ τῷ πνεύματι δασύνεται καὶ ἔστι τῶν ὁμογενῶν γενναιότατον.

Καὶ περὶ μὲν τῶν ἡμιφώνων τοσαῦτα.

22 Τῶν δὲ καλουμένων ἀφώνων ἐννέα ὄντων τρία μέν ἐστι ψιλά, τρία δὲ δασέα, τρία δὲ μεταξὺ τούτων· ψιλὰ μὲν τό τε $\overline{\kappa}$ καὶ τὸ $\overline{\pi}$ καὶ τὸ $\overline{\tau}$, δασέα δὲ τό τε $\overline{\varphi}$ καὶ τὸ $\overline{\chi}$ καὶ τὸ $\overline{\theta}$, κοινὰ δὲ ἀμφοῖν τό τε $\overline{\gamma}$ καὶ τὸ $\overline{\beta}$ καὶ τὸ $\overline{\delta}$.

23 Φωνεῖται δὲ αὐτῶν ἕκαστον τρόπον τόνδε. Τρία μὲν ἀπὸ τῶν χειλῶν ἄκρων τὸ $\overline{\pi}$ καὶ τὸ $\overline{\varphi}$ καὶ τὸ $\overline{\beta}$, ὅταν τοῦ στόματος πιεσθέντος τότε προβαλλόμενον ἐκ τῆς ἀρτηρίας τὸ πνεῦμα λύσῃ τὸν δεσμὸν αὐτοῦ. Καὶ ψιλὸν μέν ἐστιν αὐτῶν τὸ $\overline{\pi}$, δασὺ δὲ τὸ $\overline{\varphi}$, μέσον δὲ ἀμφοῖν τὸ $\overline{\beta}$· τοῦ μὲν γὰρ ψιλότερόν ἐστι, τοῦ δὲ δασύτερον. **24** Μία μὲν αὕτη συζυγία τριῶν γραμμάτων ἀφώνων ὁμοίῳ σχήματι λεγομένων, ψιλότητι δὲ καὶ δασύτητι διαφερόντων.

25 Τρία δὲ ἄλλα λέγεται τῆς γλώττης ἄκρῳ τῷ στόματι προσερειδομένης κατὰ τοὺς μετεωροτέρους ὀδόντας, ἔπειθ' ὑπὸ τοῦ πνεύματος ἀπορραπιζομένης καὶ τὴν διέξοδον αὐτῷ περὶ τοὺς ὀδόντας ἀποδιδούσης

divide in due parti; **17** nella *ny*, la lingua impedisce la fuoriuscita dell'aria, e nel contempo si solleva verso il palato, vicino ai denti; nella semivocale *rho*, la lingua si leva in alto verso il palato, mentre l'aria viene fatta passare in mezzo tra i due, e caccia fuori un sibilo leggero e flebile. **18** Le tre semivocali che restano producono un rumore che è il risultato della mescolanza di una delle due semivocali, il *sigma*, con le tre consonanti mute *kappa* (κ), *delta* (δ), *pi* (π).

19 Sono queste le diverse conformazioni delle semivocali: di conseguenza, tutte quante non sono in grado di produrre le stesse sensazioni all'udito. Infatti, *lambda* gli provoca una sensazione di piacere, ed è tra le semivocali la più dolce[12]. La *rho* produce un'impressione di ruvidezza, ed è la più nobile tra le semivocali della stessa specie[13]. In mezzo, in certo qual modo, si pongono la *my* e la *ny*, che risuonano attraverso le narici, producendo il suono del corno. **20** La semivocale *sigma* è sgraziata e sgradevole; quando è in eccesso, produce grande fastidio; mi sembra che il suo sibilo si avvicini di più al suono emesso da un essere selvaggio e privo di ragione piuttosto che a quello emesso da un essere raziocinante[14]. Solo alcuni degli antichi ne facevano uso, con oculata circospezione; c'era addirittura chi componeva delle odi intere senza *sigma*[15]: lo mette in evidenza Pindaro, nei versi in cui dice:

> *una volta si trascinava come una corda tesa il canto dei ditirambi,*
> *e il san, falsato dalla bocca degli uomini*[16].

21 Delle altre tre lettere chiamate doppie, la *zeta* produce all'orecchio maggior piacere delle altre: infatti la *ksi* assibila il *k*, la *psi* assibila la *pi* (lettere che sono ambedue pure[17]), mentre la *zeta* viene leggermente aspirata, ed è la più nobile tra le lettere dello stesso tipo.

22 Delle cosiddette mute (che sono nove), tre sono pure, tre aspirate, tre mediane rispetto alle altre: le pure sono *kappa* (κ), *pi* (π), *tau* (τ); le aspirate, *phi* (φ), *chi* (χ), e *theta* (θ), quelle di mezzo, *gamma* (γ), *beta* (β), *delta* (δ).

23 Si pronunciano ognuna in questo modo: tre dalla punta delle labbra, *pi*, *beta*, *phi* quando, a bocca chiusa, l'aria espulsa dalla trachea viene emessa con forza, e si libera dalla prigionìa. Di queste lettere, pura è la *pi*, aspirata la *phi*, a mezzo la *beta*, perché essa è più pura dell'una e più aspirata dell'altra. **24** Questo è un primo gruppo di tre lettere mute, che vengono pronunciate con la stessa conformazione degli organi, ma che differiscono per purezza di suono e per aspirazione.

25 Per quanto riguarda le seconde tre, esse vengono pronunciate con la lingua che si appoggia sui bordi della bocca, contro i denti di sopra. Quindi essa viene rigettata indietro dall'aria, e le offre una via d'uscita attraverso i denti; esse

τὸ τ̄ καὶ τὸ θ̄ καὶ τὸ δ̄· διαλλάττει δὲ καὶ ταῦτα δασύτητι καὶ ψιλότητι· ψιλὸν μὲν γάρ ἐστιν αὐτῶν τὸ τ̄, δασὺ δὲ τὸ θ̄, μέσον δὲ καὶ ἐπίκοινον τὸ δ̄. Αὕτη δευτέρα συζυγία γραμμάτων ἀφώνων.

26 Τρία δὲ τὰ λοιπὰ τῶν ἀφώνων λέγεται μὲν τῆς γλώττης ἀνισταμένης κατὰ τὸν οὐρανὸν ἐγγὺς τῆς φάρυγγος καὶ τῆς ἀρτηρίας ὑπηχούσης τῷ πνεύματι τὸ κ̄ καὶ τὸ χ̄ καὶ τὸ γ̄, οὐδὲν ταῦτα διαφέροντα τῷ σχήματι ἀλλήλων, πλὴν ὅτι τὸ μὲν κ̄ ψιλῶς λέγεται, τὸ δὲ χ̄ δασέως, τὸ δὲ γ̄ μετρίως καὶ μεταξὺ τούτων.

27 Κράτιστα μέν οὖν ἐστιν ὅσα τῷ πνεύματι πολλῷ λέγεται, δεύτερα δ᾽ ὅσα μέσῳ, κακίω δὲ ὅσα ψιλῷ· ταῦτα μὲν γὰρ τὴν αὐτῶν δύναμιν ἔχει μόνην, τὰ δὲ δασέα καὶ τὴν τοῦ πνεύματος προσθήκην, ὥστ᾽ ἐγγύς τοῦ τελειότερον εἶναι ἐκείνων.

sono *tau*, *theta* e *delta*. Anche queste lettere differiscono per purezza e per aspirazione: tra queste, pura è *tau*, aspirata *theta*, di mezzo e in comune *delta*. Questo è il secondo gruppo di mute.

26 Le tre mute che restano vengono pronunciate con la lingua sollevata verso la volta del palato, presso la faringe, e con la trachea che con l'aria risuona: esse sono *kappa*, *gamma*, *chi*, e non differiscono in alcun modo tra loro per il posizionamento degli organi, eccetto per il fatto che una, *kappa*, viene pronunciata pura, *chi* con l'aspirazione, *gamma* secondo una via di mezzo e a eguale distanza dalle altre due.

27 Le mute migliori sono quelle pronunciate con molto fiato; vengono quindi quelle che ne vogliono una quantità moderata; le peggiori quelle che ne vogliono una quantità minima; queste infatti non possiedono che la loro propria forza, mentre le aspirate approfittano anche del soccorso dell'aria, così da essere più vicine delle altre alla perfezione.

NOTE AL CAPITOLO XIV

[*Le lettere e i loro suoni*]

1 Cfr. D.T. 6, *GG* I p. 9: «Si chiamano γράμματα perché sono impresse con linee (γραφαί) e incisioni (ξυσμαί): 'scrivere' (γράψαι) era 'incidere' (ξῦσαι) presso gli antichi». La trattazione delle lettere prende avvio dalla definizione, per poi procedere alla classificazione sulla base del suono emesso, che diminuisce progressivamente da vocali (φωνήεντα), a semivocali (ἡμίφωνα) e a consonanti occlusive (ἄφωνα): cfr. Laspia 2001, pp. 189-211.

2 Cfr. Plat. *Cra.* 424b, *Tht.* 202e-203c; Arist. *Po.* 1456b 22-25, *Met.* 3.998a 23. In *CV* 2.1 e 2.6 Dionigi chiama στοιχεῖα le parti del discorso. Si fa presente che le lettere dell'alfabeto sono in greco (come pure in latino) di genere neutro: nella presente traduzione s'impiega per lo più il genere femminile, sottointendendo, come d'abitudine, il termine 'lettera'. «Dionigi d'Alicarnasso classifica i fonemi secondo il grado di eufonia muovendo da un livello prelinguistico, in cui i fonemi vengono considerati in assenza del senso … Solo in un secondo momento il retore esamina il rapporto tra eufonia e senso nel microcontesto stilistico e successivamente nel testo considerato nella sua globalità; l'operazione prende corpo all'interno della dottrina del πρέπον» (cfr. Calcante 2005, p. 7). Secondo Blank 2000, pp. 410, la fonte più probabile della trattazione di Dionigi sulle proprietà foniche di lettere (cap. 14), sillabe (cap. 15), parole (cap. 15) e discorso

(cap. 16) sarebbe il grammatico Asclepiade di Mirlea, vissuto tra il II e il I sec. a.C., attivo a Roma al tempo di Pompeo, autore tra l'altro di un trattato περὶ γραμματικῆς, di cui Sesto Empirico riporta tre frammenti (*Adv. Math.* 1. 44-47; 72-74; 252 s.), e che più tardi avrebbe influenzato anche una sezione del libro primo dell'*Institutio oratoria* di Quintiliano (1.4-8); Calcante 2005, pp. 10-13, 72-79, sottolinea le convergenze terminologiche tra il sistema fonoretorico di Dionigi e le teorie eufoniche discusse nei frammenti della *Poetica* di Filodemo; de Jonge 2008, pp. 45, 112, 116, 122-23, insiste invece sulla contaminazione nel *CV* di teorie grammaticali di diversa derivazione (peripatetica, alessandrina, stoica) con la classificazione dei 'fonemi' di Aristosseno di Taranto (cfr. n. 11 a *CV* 11.6), espressamente citato da Dionigi in questo capitolo.

3 Cfr. Aristox. fr. 88 Wehrli.

4 Cfr. Plat. *Phl.* 18B; D.T. 6, *GG* I p. 11 s.; Sext. Emp. *Adv. Math.* 1.120. Un'altra importante base di confronto con la trattazione dionisiana va individuata nelle valutazioni fonostilistiche del κριτικός Pausimaco, discusse nella *Poetica* di Filodemo (fr. 120 Janko): Pausimaco distingue ad esempio i fonemi che producono rumore (ψόφος) da quelli vocalici, dotati di χάρις, cioè eufonici, senza i quali non si potrebbe articolare la voce. Più oltre, in *CV* 14.14, Dionigi precisa che per «semivocali» (ἡμίφωνα) intende le consonanti liquide, nasali, sibilanti e le cosiddette «doppie» (*psi*, *xi*, *zeta*), mentre i moderni definiscono 'semivocali' *iota* e *hypsilon*, che svolgono a seconda dei casi funzione di vocale o di secondo elemento di un dittongo; con ἄφωνα (propriamente 'mute'), Dionigi intende le consonanti occlusive, distinguendo tra «pure» (per noi 'occlusive sorde': *kappa*, *pi*, *tau*), «intermedie» (per noi 'occlusive sonore': *gamma*, *beta*, *delta*), e «aspirate» (*chi*, *phi*, *theta*).

5 Tredici gli «elementi (primi) della voce» e quindi tredici le lettere, che rappresentano graficamente i valori fonetici: cfr. Arist. *Interpr.* 16a 4: «Ogni segno grafico è simbolo di un suono». Il periodo della formazione dell'alfabeto fu lungo e difforme nei modi e nei tempi nelle diverse aree greche: cfr. Agostiniani 1996, pp. 1167-80; Ghinatti 1999, pp. 21-37.

6 Si tratta dell'alfabeto milesio, adottato in Atene sotto l'arcontato di Euclide nel 403 a.C. e successivamente, con l'avvento della *koiné*, esteso a tutta l'ecumene ellenizzata. In precedenza nel mondo greco non c'era uniformità né nel numero né nella grafia delle lettere: Plinio il Vecchio, *N.H.* 7.192, riferisce di un alfabeto greco arcaico di 16 lettere, importato dalla Fenicia ad opera di Cadmo, secondo la leggenda narrata per la prima volta da Erodoto, 5.58. L'eroe argivo Palamede, al tempo della guerra di Troia, ne avrebbe aggiunto altre quattro, *zeta*, *hypsilon*, *phi* e *chi*, e altre quattro successivamente il poeta Simonide di Ceo: *psi*, *ksi*, *omega* e *theta*. Sempre secondo la testimonianza di Plinio, Aristotele, fr. 506.1 Gigon, ipotizzava l'esistenza di un alfabeto originario di 18 lettere, a cui Epicarmo, *VS* 23 A 6a, avrebbe aggiunto *chi* e *zeta*. Tacito, *Ann.* 11.14, riporta al riguardo altre versioni, che associano l'invenzione delle lettere a figure leggendarie, come Cecrope, mitico re ateniese, o il cantore tebano Lino, e attribuisce a Palamede l'alfabeto di sedici lettere.

7 Si vedano, ad esempio, le indagini sui valori (δυνάμεις) dei fonemi (στοιχεῖα) in Plat. *Tht.* 203b e spec. in *Cra.* 424c ss. Dopo aver suddiviso i fonemi per specie (κατὰ εἴδη) in vocali e consonanti mute, Platone procede ad associare a campione ciascun fonema a un referente, sulla base di un rapporto analogico: la /r/ è associata al movimento (426c-e), la /i/ alla sottigliezza (427a), le consonanti spiranti al soffio (427a), le dentali e la combinazione di spirante+dentale alla costrizione (427b), la /l/ alla levigatezza, la /n/ ad un suono che si sviluppa all'interno; *alpha* ed *eta* sono associate all'ampiezza, la /o/ alla rotondità. Aristotele, *HA.* 4.9, 535a 31 s., si sofferma sull'articolazione dei fonemi: «Le vocali sono emesse per mezzo della voce e della laringe, le consonanti per mezzo della lingua e delle labbra, e queste due specie di suono compongono il linguaggio»; la categoria intermedia delle semivocali compare in *Met.* 3.998a 23 e *Po.* 1456b 22-34. In Aristide Quintiliano troviamo una duplice ripartizione delle lettere dell'alfabeto (e dei suoni corrispondenti): nella prima (*Mus.* 1.20, p. 41.3-17 W.-I.) i fonemi sono classificati per tempo di emissione sonora, che diminuisce progressivamente da vocali a semivocali a consonanti mute; la seconda classificazione (*Mus.* 2.11, pp. 75.14-76.17 W.-I.) si fonda sul criterio dell'eufonia (nel senso della facilità di pronuncia, oltre alla percezione uditiva) e rinvia ad analogie sinestetiche simili a quelle proposte da Dionigi: le vocali sono associate alla levigatezza, le consonanti

all'asprezza, le semivocali ad una condizione intermedia: cfr. Moretti 2010, pp. 284-85, 321-22; Laspia 2001, pp. 189-211; Stanford 1967, pp. 51-55.

8 Per la trattazione relativa alle vocali, cfr. D.T. 6, *GG* I p. 10 e, nella tarda latinità, il grammatico Pompeo (V-VI d.C.), *GL* V p. 100.1-102.17.

9 Delle vocali, /a/, /i/, /u/ non cambiano la qualità del suono a seconda della durata; il discorso cambia con /e/ e /o/: cfr. *GL* V p. 102.13 s. *O longa sit an brevis. Si longa est debet sonus ipse intra palatum sonare, ut si dicas 'orator', quasi intra sonat, intra palatum.*

10 Per le semivocali e per le consonanti doppie cfr. D.T. 6, *GG* I pp. 11 e 14; *GL* V p. 102.18 ss.

11 Si adotta con Roberts, Radermacher e Usher la lezione τόπους del cod. F, mentre Aujac-Lebel stampano τόνους (*lectio facilior*?) del cod. P, intendendo l'intensità e non il luogo dell'articolazione del suono. La 'perfezione' delle lettere (τέλεια γράμματα) sembra essere valutata non solamente in relazione all'eufonia, ma anche dal punto di vista prosodico: cfr. *infra*, *CV* 20.18 (con riferimento alla durata delle sillabe).

12 Analoghi apprezzamenti sulla sonorità del (doppio) *lambda* in Demetr. *Eloc.* 174.

13 Sulla cacofonia della /r/, che il poeta Lucilio bollava come *littera canina* (fr. 377 Marx), cfr. Calcante 2005, p. 54-57. Gli antichi ricordano che Demostene, non riuscendo ad articolare bene il suono *rho*, la lettera iniziale dell'arte retorica, si dedicò a tale esercizio con passione e tenacia tali da vincere il suo difetto naturale: cfr. n. 42 a *CV* 25.37.

14 Cfr. Ath. 11.467a: «I musicisti, infatti, come spesso ripete Aristosseno (fr. 87 Wehrli; cfr. Ath. 10.455b-d) evitavano l'uso del *sigma*, perché di difficile pronuncia e inadatto all'aulo» (trad. Cherubina). Cfr. anche Longin. 43.1, a proposito della sgradevolezza dell'espressione ζεσάσης δὲ τῆς θαλάσσης ('messosi a bollire il mare') in Hdt. 7.188.

15 Dionigi allude probabilmente a Laso di Ermione (VI sec. a.C), che era noto per il suo asigmatismo radicale, stando alle testimonianze di Clearco, fr. 88 Wehrli, di Eraclide Pontico, fr. 161 Wehrli, citati in Ath. 10.455c, e di Aristosseno, fr. 87 Wehrli, in Ath. 11. 467b (cfr. Laso, test. 3 Privitera = fr. 3 Page, *PMG* 704). Secondo Privitera 1965, pp. 29-32, la scelta eufonica di Laso costituì una tappa fondamentale nella ricerca stilistica originata dal difficile rapporto tra parola e musica.

16 Pind. fr. II 70b, 1-2 Snell-Maehler. La citazione corrisponde all'*incipit* del frammento del *POxy* 1604 col. II, ed è riportata anche in Ath. 10.455c e 11.467b – in forma parzialmente diversa –, e in Str. 10.3.13. Il testo fornisce interessanti spunti di riflessione in merito alle modalità di esecuzione del ditirambo. Pindaro critica l'eccessiva lunghezza del canto (σχοινοτένειά τ' ἀοιδά) ed alcuni sgradevoli effetti sonori propri del ditirambo di vecchia maniera. Alla cacofonia, prodotta in particolar modo dalla antica pronunzia del *sigma* (il *san*), si riferisce l'aggettivo κίβδηλος, che propriamente significa 'fasullo', 'contraffatto', detto *e.g.* di una moneta. Per un commento dettagliato al passo si rinvia a Lavecchia 2000, p. 125-32. Ai tempi di Aristofane (cfr. *Nub.* 122), con la lettera *san*, caduta in disuso, venivano marchiati i cavalli di razza.

17 In greco ψιλά 'lisce'. La fonetica moderna classifica *kappa*, *pi* (e *tau*) come consonanti 'sorde'; all'opposto, le consonanti δασέα (lett. 'irte', 'pelose'), *phi*, *chi*, *theta*, corrispondono alle nostre 'aspirate'. Tra esse ci sono le 'mediane', *gamma*, *beta*, *delta*, che la fonetica moderna chiama 'sonore'. Qui Dionigi definisce il 'modo' di articolazione; nei paragrafi successivi le consonanti saranno distinte per 'luogo' di articolazione. L'elenco è impostato secondo un ordine crescente, in base al grado di sonorità (e di eufonia) dei fonemi: per l'analisi di questa sezione è stato essenziale il contributo di Calcante 2005, pp. 89-137.

Capitolo quindicesimo

XV

1 Ἐκ δὴ τῶν γραμμάτων τοσούτων τε ὄντων καὶ δυνάμεις τοιαύτας ἐχόντων αἱ καλούμεναι γίνονται συλλαβαί. **2** Τούτων δὲ εἰσι μακραὶ μὲν ὅσαι συνεστήκασιν ἐκ τῶν φωνηέντων τῶν μακρῶν ἢ τῶν διχρόνων ὅταν μακρῶς ἐκφέρηται, καὶ ὅσαι λήγουσιν εἰς μακρὸν ἢ μακρῶς λεγόμενον γράμμα ἢ τι τῶν ἡμιφώνων ἢ ἀφώνων. **3** Βραχεῖαι δὲ ὅσαι συνεστήκασιν ἐκ βραχέος φωνήεντος ἢ βραχέως λαμβανομένου, καὶ ὅσαι λήγουσιν εἰς ταῦτα.

Μήκους δὲ καὶ βραχύτητος συλλαβῶν οὐ μία φύσις, ἀλλὰ καὶ μακρότεραί τινές εἰσι τῶν μακρῶν καὶ βραχύτεραι τῶν βραχειῶν. Ἔσται δὲ τοῦτο φανερὸν ἐπὶ τῶν παραδειγμάτων.

4 Ὁμολογεῖται δὴ βραχεῖαν εἶναι συλλαβήν, ἣν ποιεῖ φωνῆεν γράμμα τὸ ο̄, ὡς λέγεται ὁδός. Ταύτῃ προστεθήτω ἓν γράμμα τῶν ἡμιφώνων τὸ ρ̄ καὶ γενέσθω Ῥόδος· μένει μὲν ἔτι βραχεῖα ἡ συλλαβή, πλὴν οὐχ ὁμοίως ἀλλ᾽ ἕξει τινὰ παραλλαγὴν ἀκαρῆ παρὰ τὴν προτέραν. **5** Ἔτι προστεθήτω ταύτῃ τῶν ἀφώνων γραμμάτων τὸ τ̄ καὶ γενέσθω τρόπος· μείζων αὕτη τῶν προτέρων ἔσται συλλαβῶν καὶ ἔτι βραχεῖα μένει. Τρίτον ἔτι γράμμα τῇ αὐτῇ συλλαβῇ προστεθήτω τὸ σ̄ καὶ γενέσθω στρόφος· τρισὶν αὕτη προσθήκαις ἀκουσταῖς μακροτέρα γενήσεται τῆς βραχυτάτης μένουσα ἔτι βραχεῖα. **6** Οὐκοῦν τέτταρες αὗται βραχείας συλλαβῆς διαφοραὶ τὴν ἄλογον αἴσθησιν ἔχουσαι τῆς παραλλαγῆς μέτρον.

7 Ὁ δ᾽ αὐτὸς λόγος καὶ ἐπὶ τῆς μακρᾶς. Ἡ γὰρ ἐκ τοῦ η̄ γινομένη συλλαβὴ μακρὰ τὴν φύσιν οὖσα, τεττάρων γραμμάτων προσθήκαις παραυξηθεῖσα, τριῶν προταττομένων, ἑνὸς δὲ ὑποταττομένου, καθ᾽ ἣν λέγεται σπλήν, μείζων ἂν δήπου λέγοιτο εἶναι τῆς προτέρας ἐκείνης τῆς μονογραμμάτου. **8** Μειουμένη γοῦν αὖθις καθ᾽ ἓν ἕκαστον τῶν προστεθέντων γραμμάτων τὰς ἐπὶ τὸ λεῖπον παραλλαγὰς αἰσθητὰς ἂν ἔχοι.

9 Αἰτία δὲ ἥτις ἐστὶ τοῦ μήτε τὰς μακρὰς ἐκβαίνειν τὴν αὑτῶν φύσιν μέχρι γραμμάτων ἑπτὰ μηκυνομένας μήτε τὰς βραχείας εἰς ἓν ἀπὸ πολλῶν γραμμάτων συστελλομένας ἐκπίπτειν τῆς βραχύτητος, ἀλλὰ κἀκείνας ἐν διπλασίῳ λόγῳ θεωρεῖσθαι τῶν βραχειῶν καὶ ταύτας ἐν ἡμίσει τῶν μακρῶν, οὐκ ἀναγκαῖον ἐν τῷ παρόντι σκοπεῖν. **10** Ἀρκεῖ γὰρ ὅσον εἰς τὴν παροῦσαν ὑπόθεσιν ἥρμοττεν εἰρῆσθαι, ὅτι διαλλάττει καὶ βραχεῖα συλλαβὴ βραχείας καὶ μακρὰ μακρᾶς καὶ οὐ τὴν αὐτὴν ἔχει

XV

1 Ed è appunto da queste lettere, tante di numero e con tali proprietà, che hanno origine le cosiddette sillabe. **2** Relativamente alle sillabe, sono lunghe quante sono costituite da vocali lunghe o da vocali ancipiti[1] pronunciate lunghe, e quante terminano in lettera[2] lunga o pronunciata lunga o in semivocale o consonante muta. **3** Sono brevi quante sono costituite da una vocale breve o sentita breve, e quante terminano in queste.

Per le sillabe, non c'è un solo modo di essere lunghe o brevi, ma ci sono delle lunghe più lunghe delle altre e delle brevi più brevi di altre[3]. Tutto questo sarà chiaro dagli esempi.

4 Si è d'accordo che è breve una sillaba quando è formata da una vocale: per esempio, la ο (*omicron*) di ὁδός ('strada')[4]. Alla sillaba si aggiunga la semivocale ρ, e farà Ῥόδος ('Rodi'). La sillaba rimane ancora breve, ma sarà un poco differente rispetto a prima. **5** Si aggiunga ancora una consonante muta, τ, si avrà τρόπος ('modo'); questa è più lunga delle sillabe di prima, ma rimane ancora breve. Aumentiamo di una terza lettera, σ, questa sillaba, e avremo στρόφος ('corda'); con queste tre aggiunte sarà più lunga all'orecchio della brevissima di partenza, pur rimanendo ancora breve. **6** Perciò sono queste quattro le varietà di sillaba breve, la cui differenza si può misurare solo attraverso la nostra percezione irrazionale[5].

7 Stessa norma vale per le lunghe. La sillaba formata da una *eta* (η), lunga per natura, può essere accresciuta con l'aggiunta di quattro lettere, tre anteposte e una posposta – per dire σπλήν ('milza') ad esempio: si dovrebbe dire, allora, che questa sillaba è più lunga della precedente, composta di una sola lettera. **8** All'inverso, se la sillaba in questione viene diminuita via via di una lettera di quelle che erano state aggiunte, si percepirà istintivamente lo scarto con ciò che resta.

9 Perché le lunghe non oltrepassino la loro natura (malgrado possano essere allungate fino a sette lettere), e perché le brevi, pur ristrette da molte lettere a una sola, non sfuggano alla loro brevità (ma si è teorizzato che le prime valgono il doppio delle brevi, e che queste la metà delle lunghe[6]), al momento non è necessario spiegarlo[7]. **10** Basta, per quanto è in relazione alle nostre attuali esigenze, ribadire che una sillaba breve può essere diversa da un'altra sillaba breve e una lunga da un'altra sillaba lunga, e che ogni tipo di sillaba breve o lunga

δύναμιν οὔτ' ἐν λόγοις ψιλοῖς οὔτ' ἐν ποιήμασιν ἢ μέλεσιν διὰ ῥυθμῶν ἢ μέτρων κατασκευαζομένοις πᾶσα βραχεῖα καὶ πᾶσα μακρά.

11 Πρῶτον μὲν δὴ θεώρημα τοῦτο τῶν ἐν ταῖς συλλαβαῖς παθῶν, ἕτερον δὲ τοιόνδε. Τῶν γραμμάτων πολλὰς ἐχόντων διαφορὰς οὐ μόνον περὶ τὰ μήκη καὶ τὰς βραχύτητας ἀλλὰ καὶ περὶ τοὺς ἤχους, ὑπὲρ ὧν ὀλίγῳ πρότερον εἴρηκα, πᾶσα ἀνάγκη τὰς ἐκ τούτων συνισταμένας συλλαβὰς ἢ διὰ τούτων πλεκομένας ἅμα τήν τε ἰδίαν ἑκάστου σῴζειν δύναμιν καὶ τὴν κοινὴν ἁπάντων, ἣ γίνεται διὰ τῆς κράσεώς τε καὶ παραθέσεως αὐτῶν. **12** Ἐξ ὧν μαλακαί τε φωναὶ γίνονται καὶ σκληραὶ καὶ λεῖαι καὶ τραχεῖαι, γλυκαίνουσαί τε τὴν ἀκοὴν καὶ πικραίνουσαι, καὶ στύφουσαι καὶ διαχέουσαι, καὶ πᾶσαν τὴν ἄλλην κατασκευάζουσαι διάθεσιν φυσικήν· αὗται δ' εἰσὶ μυρίαι τὸ πλῆθος ὅσαι.

13 Ταῦτα δὴ καταμαθόντες οἱ χαριέστατοι ποιητῶν τε καὶ συγγραφέων τὰ μὲν αὐτοί τε κατασκευάζουσιν ὀνόματα συμπλέκοντες ἐπιτηδείως ἀλλήλοις τὰ γράμματα καὶ τὰς συλλαβὰς οἰκείως οἷς ἂν βούλωνται παραστῆσαι πάθεσιν ποικίλως φιλοτεχνοῦσιν, **14** ὡς ποιεῖ πολλάκις Ὅμηρος, ἐπὶ μὲν τῶν προσηνέμων αἰγιαλῶν τῇ παρεκτάσει τῶν συλλαβῶν τὸν ἄπαυστον ἐμφαίνειν βουλόμενος ἦχον·

ἠιόνες βοόωσιν ἐρευγομένης ἁλὸς ἔξω·

ἐπὶ δὲ τοῦ τυφλουμένου Κύκλωπος τὸ τῆς ἀλγηδόνος μέγεθος καὶ τὴν διὰ τῶν χειρῶν βραδεῖαν ἔρευναν τῆς τοῦ σπηλαίου θύρας·

Κύκλωψ δὲ στενάχων τε καὶ ὠδίνων ὀδύνῃσι,
χερσὶ ψηλαφόων·

καὶ ἄλλοθί που δέησιν ἐνδείξασθαι βουλόμενος πολλὴν καὶ κατεσπουδασμένην·

οὐδ' εἴ κεν μάλα πολλὰ πάθοι ἑκάεργος Ἀπόλλων,
προπροκυλινδόμενος πατρὸς Διὸς αἰγιόχοιο.

15 Μυρία ἔστιν εὑρεῖν παρ' αὐτῷ τοιαῦτα χρόνου μῆκος ἢ σώματος μέγεθος ἢ πάθους ὑπερβολὴν ἢ στάσεως ἠρεμίαν ἢ τῶν παραπλησίων τι δηλοῦντα παρ' οὐδὲν οὕτως ἕτερον ἢ τὰς τῶν συλλαβῶν κατασκευάς.

16 Καὶ ἄλλα τούτοις ἐναντίως εἰργασμένα εἰς βραχύτητα καὶ τάχος καὶ σπουδὴν καὶ τὰ τούτοις ὁμογενῆ, ὡς ἔχει ταυτί·

ἀμβλήδην γοόωσα μετὰ δμωῇσιν ἔειπεν,

non ha la stessa rilevanza né in prosa, né nella poesia epica o lirica, costruite come sono di ritmi o di metri.

11 Ecco dunque una prima serie di argomentazioni sulle proprietà delle sillabe. Ma eccone una seconda: poiché le lettere sono molto diverse non solo in relazione alla lunghezza e alla brevità, ma egualmente in rapporto alla loro sonorità (ne ho appena parlato), è assolutamente necessario che le sillabe, che sono formate da queste lettere o dalla loro combinazione, preservino sia il valore proprio di ciascuna lettera, sia il valore comune che nasce dalla loro fusione e giustapposizione. **12** In questo modo si vengono a creare dei suoni morbidi o duri, levigati o aspri, che blandiscono l'orecchio o lo irritano, lo contraggono o lo distendono, o provocano ogni altra forma di reazione fisica; di queste ce ne sono a migliaia[8].

13 Avendone preso atto, i più perfetti tra i poeti e i prosatori si creano dei nomi combinando convenientemente tra loro le lettere, e, per quanto riguarda le sillabe, ad arte le dispongono appropriatamente, variandole in relazione alle passioni che vogliono produrre[9]. **14** Così fa spesso Omero, quando, sulle rive battute dai venti, vuol raccontarci, allungando le sillabe, il fremito ininterrotto del mare:

> *la spiaggia muggisce, al frangersi delle onde*[10],

e, parlando del Ciclope accecato, vuol mostrarci la grandezza del suo dolore e la lunga ricerca con le mani della porta della caverna:

> *il Ciclope gemendo, e soffrendo di dolore,*
> *cerca brancolando con le mani*[11],

e in altro luogo, là dove vuol mostrare una preghiera grande e fervida:

> *neppure se tutto e di più provasse Apollo lungisaettante,*
> *andando a prostrarsi davanti a Zeus portatore di egida*[12].

15 Se ne possono trovare a migliaia di questi passi, in Omero, nei quali la lunghezza del tempo, la grandezza del corpo, l'eccesso della passione, l'immobilità dell'atteggiamento e qualcosa del genere non son descritti in nessun altro modo che attraverso la disposizione delle sillabe.

16 E all'inverso, altri esempi sono costruiti in funzione della brevità, della rapidità, della fretta, e da altri impressioni del genere, per esempio, in questo caso:

> *singhiozzava, piangeva con le ancelle e chiamava*[13],

καὶ

ἡνίοχοι δ' ἔκπληγεν, ἐπεὶ ἴδον ἀκάματον πῦρ.

17 Ἐφ' ὧν μὲν γὰρ ἡ τοῦ πνεύματος δηλοῦται συγκοπὴ καὶ τὸ τῆς φωνῆς ἄτακτον, ἐφ' ὧν δ' ἡ τῆς διανοίας ἔκστασις καὶ τὸ τοῦ δείματος ἀπροσδόκητον· ποιεῖ δὲ τούτων ἑκάτερον ἡ τῶν συλλαβῶν τε καὶ γραμμάτων ἐλάττωσις.

e

i cocchieri sbalordirono, quando videro il fuoco infaticabile[14].

17 In questi versi, vien mostrato ora il respiro mozzato, la voce scomposta, ora l'uscir di senno e l'imprevista paura; in entrambi i casi l'effetto è dovuto alla brevità delle sillabe e delle lettere[15].

NOTE AL CAPITOLO XV

[*Le sillabe*]

1 In greco δίχρονα, propriamente 'di due tempi'. Aujac-Lebel traducono «bivalentes». I criteri per la determinazione della quantità sillabica adottati da Dionigi si discostano in parte da quelli enunciati da Efestione, *Ench*. 1. 4-10 Consbruch, e da Dionisio Trace, *GG* I, pp. 16-22, che costituiscono le due massime autorità nel campo della prosodia. Entrambi, tra l'altro, parlano di sillabe lunghe, brevi, 'comuni'. Tra le sillabe lunghe, distinguono le sillabe lunghe per natura (φύσει), in quanto costituite da vocale lunga o percepita come tale, o da un dittongo, e sillabe lunghe per 'posizione' o 'convenzione' (θέσει), nelle quali la vocale è breve, ma è seguita da due consonanti o da una consonante doppia. Per Dionigi, invece, una sillaba che termini in semivocale o consonante muta è in ogni caso lunga.

2 Noi diremmo più propriamente 'fonema', di cui la 'lettera' rappresenta il segno grafico.

3 Cfr. Quint. *inst*. 9.4.84.

4 Si intende solo la prima sillaba della parola: la seconda, in quanto seguita da una semivocale, secondo le indicazioni di Dionigi è necessariamente lunga. Nel sistema prosodico qui illustrato anche le consonanti che precedono la vocale influiscono sulla quantità sillabica complessiva, determinandone un allungamento minimo, percepibile comunque all'orecchio.

5 Il metodo fondato sulla 'percezione irrazionale' (ἄλογος αἴσθησις, in latino *tacitus sensus*: cfr. Cic. *de orat*. 3.195) tende ad abituare l'orecchio non solo a non lasciarsi sfuggire le minime variazioni di tono negli intervalli, a identificare con immediatezza le diverse armonie, ma anche a cogliere le qualità dello stile di un autore o i caratteri distintivi di un'opera letteraria (cfr. *e.g. CV* 23.20, per lo stile elegante di Isocrate, e anche D.H. *Lys*. 11.4, per la *charis* di Lisia): cfr. Schenkeveld 1975, pp. 93-107; Damon 1991, pp. 44-45; de Jonge 2005, p. 475. L'importanza data alle sottili differenze nella quantità sillabica suona come omaggio alla scuola dei 'ritmicologi', che si opponevano alle eccessive semplificazioni dei 'metricologi'. In particolare, si ipotizza un

legame di interdipendenza tra la percezione sensibile della quantità sillabica e la teoria degli intervalli irrazionali nella melodia, sviluppata da Aristosseno, *El.Harm*. 1.16-17 Da Rios.

6 Si tratta del principio di isocronia enunciato dai 'metricologi' (cfr. Heph. p. 10 Consbruch), che qui Dionigi presenta come valido sul piano teorico, 'razionale', ma insoddisfacente sul piano della percezione acustica, 'irrazionale': cfr. *CV* 17.12 e note al passo.

7 Per la ricorrenza di tale formula di passaggio ad altro argomento, cfr. *e.g. CV* 5.13, 8.4. La discussione sull' ἄλογος è rinviata al cap. 17.

8 Sull'effetto fonico delle singole lettere cfr. *CV* 14. 6ss. Analoghe osservazioni e affinità nella terminologia 'liscio', 'levigato', 'fluido', con riferimento al suono in D.H. *Imit.* 2.1 e *Is.* 5.27; cfr. Demetr. *Eloc.* 176-78, con il comm. *ad loc.* di Marini 2007, p. 245.

9 Dionigi illustra ora l'effetto di due fenomeni opposti che interessano il tempo di dizione: la παρέκτασις 'allungamento' e la ἐλάττωσις 'riduzione' delle lettere e delle sillabe, senza precisare quali siano le parole coinvolte in tali procedimenti metrico-stilistici: per un'analisi di questa sezione nella prospettiva fonostilistica cfr. Calcante 2005, pp. 136-37.

10 Hom. *Il*. 17.265. Cfr. Sch. vet. *Il*. 17.265 (IV p. 381 Erbse). Aristotele, *Po*. 1458b 31, sottolinea che la sostituzione del verbo βοᾶν con il sinomimo κράζειν, di uso comune, rovinerebbe il verso, rendendolo ridicolo. Dionigi a quanto pare ricorda male il contesto omerico: il verso descrive lo sbocco in mare della corrente del fiume. Con tutta probabilità l'effetto di prolungamento (παρέκτασις) delle sillabe del verso è dato dalla successione di dieresi in parole contigue all'interno di un esametro olodattilico (cfr. Usher 1985, p. 110). Sulla corrispondenza tra l'analisi dei versi omerici di Dionigi e il materiale scoliografico cfr. Calvani Mariotti 1990, pp. 88-89; per l'onomatopea, vd. *infra*, *CV* 16.1-3.

11 Hom. *Od*. 9.415 s. Analogo effetto, realizzato in due versi distinti: il prolungamento è forse prodotto dallo iato (καὶ ὠδίνων) ed è accentuato dalla frequenza di *eta* e *omega* (vocali lunghe).

12 Hom. *Il*. 22.220 s. Atena si rivolge ad Achille, assicurandogli che il destino di Ettore è ormai segnato: la παρέκτασις si realizza nella parola eptasillabica con raddoppiamento del preverbio προ-.

13 Hom. *Il*. 22.476. Il verso si riferisce ad Andromaca, che assiste allo strazio di Ettore. La 'riduzione' (ἐλάττωσις) è prodotta dalla forma sincopata ἀμβλήδην per ἀναβλήδην.

14 Hom. *Il*. 18. 225. Il verso descrive la reazione dei combattenti troiani alla vista di Achille: la 'riduzione' si realizza nella forma verbale priva dell'aumento (ἔκπληγεν).

15 Analoghe considerazioni in Longin. 41.3 «Privi di grandezza sono i membri troppo serrati e spezzettati in parole corte composte di sillabe brevi, tenuti insieme tra loro si potrebbe dire con dei chiodi, piantati secondo i crepi e i nodi del legno» (trad. Donadi).

Capitolo sedicesimo

XVI

1 Καὶ αὐτοὶ μὲν δὴ κατασκευάζουσιν οἱ ποιηταὶ καὶ λογογράφοι πρὸς χρῆμα ὁρῶντες οἰκεῖα καὶ δηλωτικὰ τῶν ὑποκειμένων τὰ ὀνόματα, ὥσπερ ἔφην· πολλὰ δὲ καὶ παρὰ τῶν ἔμπροσθεν λαμβάνουσιν ὡς ἐκεῖνοι κατεσκεύασαν ὅσα μιμητικώτατα τῶν γραμμάτων ἐστίν, ὡς ἔχει ταυτί·

ῥόχθει γὰρ μέγα κῦμα ποτὶ ξερὸν ἠπείροιο...

αὐτὸς δὲ κλάγξας πέτετο πνοιῇς ἀνέμοιο...

αἰγιαλῷ μεγάλῳ βρέμεται, σμαραγεῖ δέ τε πόντος...

σκέπτετ' ὀιστῶν τε ῥοῖζον καὶ δοῦπον ἀκόντων...

2 Μεγάλη δὲ τούτων ἀρχὴ καὶ διδάσκαλος ἡ φύσις ἡ ποιοῦσα μιμητικοὺς ἡμᾶς τῶν ὀνομάτων, οἷς δηλοῦται τὰ πράγματα κατά τινας εὐλόγους καὶ κινητικὰς διανοίας ὁμοιότητας. **3** Ὑφ' ἧς ἐδιδάχθημεν ταύρων μυκήματα λέγειν καὶ χρεμετισμοὺς ἵππων καὶ φρυαγμοὺς τράγων πυρός τε βρόμον καὶ πάταγον ἀνέμων καὶ συριγμὸν κάλων καὶ ἄλλα τούτοις ὅμοια παμπληθῆ τὰ μὲν φωνῆς μιμήματα, τὰ δὲ μορφῆς, τὰ δὲ ἔργου, τὰ δὲ πάθους, τὰ δὲ κινήσεως, τὰ δ' ἠρεμίας, τὰ δ' ἄλλου χρήματος ὅτου δή. **4** Περὶ ὧν εἴρηται πολλὰ τοῖς πρὸ ἡμῶν, τὰ κράτιστα δὲ νέμω ὡς πρώτῳ τὸν ὑπὲρ ἐτυμολογίας εἰσαγαγόντι λόγον Πλάτωνι τῷ Σωκρατικῷ, πολλαχῇ μὲν καὶ ἄλλῃ μάλιστα δ' ἐν τῷ Κρατύλῳ.

5 Τί δὴ τὸ κεφάλαιόν ἐστί μοι τούτου τοῦ λόγου; Ὅτι παρὰ μὲν τὰς τῶν γραμμάτων συμπλοκὰς ἡ τῶν συλλαβῶν γίνεται σύνθεσις ποικίλη, παρὰ δὲ τὰς τῶν συλλαβῶν συνθέσεις ἡ τῶν ὀνομάτων φύσις παντοδαπή, παρὰ δὲ τὰς τῶν ὀνομάτων ἁρμονίας πολύμορφος ὁ λόγος γίνεται. **6** Ὥστε πολλὴ ἀνάγκη καλὴν μὲν εἶναι λέξιν ἐν ᾗ καλά ἐστιν ὀνόματα, καλῶν δὲ ὀνομάτων συλλαβάς τε καὶ γράμματα καλὰ αἴτια εἶναι, ἡδεῖαν δὲ διάλεκτον ἐκ τῶν ἡδυνόντων τὴν ἀκοὴν γίνεσθαι κατὰ τὸ παραπλήσιον ὀνομάτων τε καὶ συλλαβῶν καὶ γραμμάτων, τάς τε κατὰ μέρος ἐν τούτοις διαφοράς, καθ' ἃς δηλοῦται τά τε ἤθη καὶ τὰ πάθη καὶ αἱ διαθέσεις καὶ τὰ ἔργα τῶν προσώπων καὶ τὰ συνεδρεύοντα τούτοις, ἀπὸ τῆς πρώτης κατασκευῆς τῶν γραμμάτων γίνεσθαι τοιαύτας.

XVI

1 I poeti e i prosatori elaborano essi stessi le parole appropriate e in grado di far vedere l'oggetto trattato in relazione al momento, come ho già detto[1]; molte parole le prendono anche dai loro predecessori, quando questi le hanno create utilizzando le lettere in grado di meglio imitare[2]:

Ringhia la grande onda sulle secche della riva…

Gridando, poi volò col soffio del vento…

Sulla spiaggia immensa muggisce e rimbomba il mare…

Spiava il fischio delle frecce, il fragore delle lance…[3]

2 Grandioso punto di partenza, e maestra, è la natura, che ci rende capaci di imitare coniando dei nomi[4], con cui vengono descritte le cose secondo delle somiglianze di ordine razionale e in grado di emozionare[5]. **3** Da essa, dalla natura, abbiamo appreso a parlare dei muggiti dei buoi, dei nitriti dei cavalli, del crepitio del fuoco, del fragore dei venti, del fischio delle funi, e di tanti altri termini simili a questi, in grado di imitare chi una voce, chi una forma, chi un fatto, chi una passione, chi un moto, chi uno stato, e altro, non importa cosa. **4** Di questo si è parlato molto prima di me; fra tutti, a mio giudizio, il primo ad introdurre il discorso sull'etimologia è stato Platone discepolo di Socrate, in molti luoghi e soprattutto nel *Cratilo*[6].

5 Qual è il punto centrale del mio discorso? Che dal combinarsi delle lettere trae origine la varietà delle sillabe, dal comporsi delle sillabe la variegata natura dei nomi, dall'armonizzarsi dei nomi il discorso, nelle sue molteplici forme[7]. **6** Per cui è assolutamente necessario che sia bello un modo di esprimersi nel quale siano belli i nomi, e che dei bei nomi siano causa sillabe e lettere belle; e che un linguaggio piacevole nasca da quanto produce piacere all'orecchio, siano allo stesso modo nomi, sillabe o lettere. E che gli scarti, che nell'uno e nell'altro stile si verificano a tratti (scarti con i quali vengono evidenziati i caratteri, le emozioni, le disposizioni d'animo, le azioni dei personaggi e le circostanze connesse)[8], abbiano origine da quel primo ordinamento delle lettere.

7 Χρήσομαι δ' ὀλίγοις δείγμασι τοῦ λόγου τοῦδε τῆς σαφηνείας εἵνεκα· τὰ γὰρ ἄλλα πολλὰ ὄντα ἐπὶ σεαυτοῦ συμβαλλόμενος εὑρήσεις.

8 Ὁ δὴ πολυφωνότατος ἁπάντων ποιητῶν Ὅμηρος, ὅταν μὲν ὥραν ὄψεως εὐμόρφου καὶ κάλλος ἡδονῆς ἐπαγωγὸν ἐπιδείξασθαι βούληται, τῶν τε φωνηέντων τοῖς κρατίστοις χρήσεται καὶ τῶν ἡμιφώνων τοῖς μαλακωτάτοις, καὶ οὐ καταπυκνοῖ τοῖς ἀφώνοις τὰς συλλαβὰς οὐδὲ συγκόπτει τοὺς ἤχους παρατιθεὶς ἀλλήλοις τὰ δυσέκφορα, πραεῖαν δέ τινα ποιεῖ τὴν ἁρμονίαν τῶν γραμμάτων καὶ ῥέουσαν ἀλύπως διὰ τῆς ἀκοῆς, ὡς ἔχει ταυτί·

Ἣ δ' ἴεν ἐκ θαλάμοιο περίφρων Πηνελόπεια,
Ἀρτέμιδι ἰκέλη ἠὲ χρυσῇ Ἀφροδίτῃ.

καὶ

Δήλῳ δήποτε τοῖον Ἀπόλλωνος παρὰ βωμῷ,
φοίνικος νέον ἔρνος ἀνερχόμενον ἐνόησα.

‹καὶ›

καὶ Χλῶριν εἶδον περικαλλέα, τήν ποτε Νηλεὺς
γῆμεν ἑὸν μετὰ κάλλος, ἐπεὶ πόρε μυρία ἕδνα.

9 Ὅταν δ' οἰκτρὰν ἢ φοβερὰν ἢ ἀγέρωχον ὄψιν εἰσάγῃ, τῶν τε φωνηέντων οὐ τὰ κράτιστα θήσει ἀλλὰ τῶν ψοφοειδῶν ἢ ἀφώνων τὰ δυσεκφορώτατα λήψεται καὶ καταπυκνώσει τούτοις τὰς συλλαβάς, οἷά ἐστι ταυτί·

σμερδαλέος δ' αὐτῇσι φάνη κεκακωμένος ἅλμῃ,

‹καὶ›

τῇ δ' ἐπὶ μὲν Γοργὼ βλοσυρῶπις ἐστεφάνωτο
δεινὸν δερκομένη, περὶ δὲ Δεῖμός τε Φόβος τε.

10 Ποταμῶν δέ γε σύρρυσιν εἰς χωρίον ἓν καὶ πάταγον ὑδάτων μισγομένων ἐκμιμήσασθαι τῇ λέξει βουλόμενος οὐκέτι λείας συλλαβὰς ἀλλ' ἰσχυρὰς καὶ ἀντιτύπους θήσει,

ὡς δ' ὅτε χείμαρροι ποταμοὶ κατ' ὄρεσφι ῥέοντες
ἐς μισγάγκειαν συμβάλλετον ὄβριμον ὕδωρ.

7 Farò uso di pochi esempi, a scopo di chiarezza; altri, e numerosi, potrai trovarteli riflettendo da te stesso.

8 Omero, il più polifonico tra tutti i poeti, quando si appresta a svelare lo splendore di una bella forma e la bellezza di un dilettoso piacere, farà uso delle vocali più efficaci e delle più delicate tra le semivocali, non affollerà le sillabe di consonanti mute, né spezzerà il suono giustapponendo lettere di faticosa pronuncia le une alle altre; renderà mite l'armonizzarsi delle lettere e le farà scorrere senza traumi attraverso l'orecchio. Così, per esempio:

E venne dal talamo la saggia Penelope,
pari ad Artemide, o all'aurea Afrodite

e

A Delo una volta, presso l'altare di Apollo,
vidi un giovane virgulto di palma, che si levava

e

E Clori vidi bellissima, lei che Neleo
sposò per la sua bellezza, e pagò mille doni[9].

9 Quando invece voglia introdurre uno spettacolo compassionevole, pauroso o orgogliosamente insolente, il Poeta non proporrà le vocali migliori, ma adotterà tra le consonanti sonore e mute quelle di più difficile pronuncia, affollando con queste le sillabe, per esempio così:

Raccapricciante a loro apparve orrido di salsedine,

e

La Gorgone occhio tremendo si disponeva a corona
bieco scrutando, e ancora Spavento e Fuga[10].

10 I fiumi che confluiscono in uno, il fragore delle acque che si mescolano: per imitarle fedelmente con le parole, userà sillabe non più levigate, ma dure e resistenti:

Come dei torrenti in piena precipitano dalla montagna
e confluiscono mescolando le acque impetuose[11].

11 Βιαζόμενον δέ τινα πρὸς ἐναντίον ῥεῦμα ποταμοῦ μετὰ τῶν ὅπλων καὶ τὰ μὲν ἀντέχοντα, τὰ δ' ὑποφερόμενον εἰσάγων ἀνακοπάς τε ποιήσει συλλαβῶν καὶ ἀναβολὰς χρόνων καὶ ἀντιστηριγμοὺς γραμμάτων,

δεινὸν δ' ἀμφ' Ἀχιλῆα κυκώμενον ἵστατο κῦμα,
ὤθει δ' ἐν σάκεϊ πίπτων ῥόος, οὐδὲ πόδεσσιν
εἶχε στηρίζεσθαι.

12 Ἀραττομένων δὲ παρὰ πέτρας ἀνθρώπων ψόφον τε καὶ μόρον οἰκτρὸν ἐπιδεικνύμενος ἐπὶ τῶν ἀηδεστάτων τε καὶ κακοφωνοτάτων χρονιεῖ γραμμάτων οὐδαμῇ λεαίνων τὴν κατασκευὴν οὐδὲ ἡδύνων·

σὺν δὲ δύω μάρψας ὥστε σκύλακας προτὶ γαίῃ
κόπτ'· ἐκ δ' ἐγκέφαλος χαμάδις ῥέε, δεῦε δὲ γαῖαν.

13 Πολὺ ἂν ἔργον εἴη λέγειν, εἰ πάντων παραδείγματα βουλοίμην φέρειν καὶ κατὰ τὸν τόπον τόνδε ὧν ἄν τις ἀπαιτήσειε· ὥστε ἀρκεσθεὶς τοῖς εἰρημένοις ἐπὶ τὰ ἑξῆς μεταβήσομαι.

14 Φημὶ δὴ τὸν βουλόμενον ἐργάσασθαι λέξιν καλὴν ἐν τῷ συντιθέναι τὰς φωνάς, ὅσα καλλιλογίαν καὶ μεγαλοπρέπειαν ἢ σεμνότητα περιείληφεν ὀνόματα, εἰς ταὐτὸ συνάγειν. **15** Εἴρηται δέ τινα περὶ τούτων καὶ **Θεοφράστῳ** τῷ φιλοσόφῳ κοινότερον ἐν τοῖς περὶ λέξεως, ἔνθα ὁρίζει τίνα ὀνόματα φύσει καλά, παραδείγματος ἕνεκα ὧν συντιθεμένων καλὴν οἴεται καὶ μεγαλοπρεπῆ γενήσεσθαι τὴν φράσιν, καὶ αὖθις ἕτερα μικρὰ καὶ ταπεινά, ἐξ ὧν οὔτε ποίημα χρηστὸν ἔσεσθαί φησιν οὔτε λόγον.

Καὶ μὰ Δία οὐκ ἀπὸ σκοποῦ ταῦτα τῷ ἀνδρί εἴρηται. **16** Εἰ μὲν οὖν ἐγχωροίη πάντ' εἶναι τὰ μόρια τῆς λέξεως ὑφ' ὧν μέλλει δηλοῦσθαι τὸ πρᾶγμα εὔφωνά τε καὶ καλλιρήμονα, μανίας ἔργον ζητεῖν τὰ χείρω· εἰ δὲ ἀδύνατον εἴη τοῦτο, ὥσπερ ἐπὶ πολλῶν ἔχει, τῇ πλοκῇ καὶ μίξει καὶ παραθέσει πειρατέον ἀφανίζειν τὴν τῶν χειρόνων φύσιν.

Ὅπερ Ὅμηρος εἴωθεν ἐπὶ πολλῶν ποιεῖν. **17** Εἰ γάρ τις ἔροιτο ὄντιν' οὖν ἢ ποιητῶν ἢ ῥητόρων τίνα σεμνότητα ἢ καλλιλογίαν ταῦτ' ἔχει τὰ ὀνόματα ἃ ταῖς Βοιωτίαις κεῖται πόλεσιν Ὑρία καὶ Μυκαλησσὸς καὶ Γραῖα καὶ Ἐτεωνὸς καὶ Σκῶλος καὶ Θίσβη καὶ Ὠγχηστὸς καὶ Εὔτρησις καὶ τἆλλα ἑξῆς ὧν ὁ ποιητὴς μέμνηται, οὐδεὶς ἂν εἰπεῖν οὐδ' ἥντιν' οὖν ἔχοι. **18** Ἀλλ' οὕτως αὐτὰ καλῶς ἐκεῖνος συνύφαγκεν καὶ παραπληρώμασιν εὐφώνοις διείληφεν ὥστε μεγαλοπρεπέστατα φαίνεσθαι πάντων ὀνόματα·

Βοιωτῶν μὲν Πηνέλεως καὶ Λήιτος ἦρχον
Ἀρκεσίλαός τε Προθοήνωρ τε Κλονίος τε,
οἵ θ' Ὑρίην ἐνέμοντο καὶ Αὐλίδα πετρήεσσαν

11 Introducendo uno che vuol risalire a forza la corrente di un fiume, in armi, e a momenti resiste, a momenti è messo sotto, introdurrà collisioni tra sillabe, tempi rallentati, ostacoli nelle lettere[12]:

> *Terribili, tutt'intorno ad Achille si rabbuffano, si innalzano i flutti;*
> *sbatte sullo scudo, lo spinge la corrente, impedendogli di*
> *appoggiarsi sui piedi*[13].

12 Gli uomini sbattuti sulle rocce, il frastuono, la loro miserabile sorte: per mostrarcelo, indugerà sulle lettere più sgradevoli e che suonano peggio, senza levigarle né addolcirle, nella messa in opera:

> *Ne afferrò due, come cuccioli a terra*
> *li sbatteva; schizzava il cervello, scorreva sul suolo, impregnando la terra*[14].

13 Grande impresa sarebbe il voler presentare, in questo dominio, tutti gli esempi che uno desidera. Così, accontentandoci di quanto abbiamo esposto, passiamo al seguito.

14 Io affermo che chi voglia ottenere uno stile bello nella composizione dei suoni, debba radunare i termini che comportino una bella dizione, grandezza o nobiltà. **15** Su quest'argomento qualcosa è stato detto in termini generali dal filosofo Teofrasto nei libri *Sullo stile*, dove definisce le parole che sono belle per natura (se per esempio componendole egli stima che la frase risulti bella e grandiosa), e all'inverso quali altre siano piccole e vili; da queste non verrà nulla di valido, né di poesia né di prosa[15].

E tutto questo, da parte sua, perdio, non è stato detto a sproposito. **16** Se fosse dato che tutte le parti del discorso con cui è indicata una cosa avessero un bel suono e fossero belle da dire, sarebbe da pazzi cercarne di peggiori. Ma se questo fosse impossibile, come accade per lo più, bisogna cercar di occultare le peggiori combinandole, mescolandole, sovrapponendole[16].

È quello che fa Omero, in molti casi. **17** Se si domandasse a un poeta o a un retore qualsiasi che elevatezza o che bellezza nell'espressione abbiano i nomi delle città beote, Iria, Micalesso, Graia, Eteone, Scolo, Tisbe, Onchesto, Eutresi e tutte le altre di seguito che il poeta ricorda, nessuno sarebbe in grado di risponderti. **18** Ma Omero ha tessuto quei nomi in una trama così bella, da farli sembrare i più grandiosi fra tutti:

> *I Beoti, Peneleo e Leito li guidavano*
> *e Arcesilao e Protoenore e Clonio,*
> *che Iria abitavano ed Aulide pietrosa*

Σχοῖνόν τε Σκῶλόν τε πολύκνημόν τ' Ἐτεωνόν,
Θέσπειαν Γραῖάν τε καὶ εὐρύχορον Μυκαλησσόν,
οἵ τ' ἀμφ' Ἅρμ' ἐνέμοντο καὶ Εἰλέσιον καὶ Ἐρυθράς,
οἵ τ' Ἐλεῶν' εἶχον ἠδ' Ὕλην καὶ Πετεῶνα,
Ὠκαλέην Μεδεῶνά τ' ἐυκτίμενον πτολίεθρον.

Ἐν εἰδόσι λέγων, οὐκ οἶομαι πλειόνων δεῖν παραδειγμάτων. **19** Ἅπας γάρ ἐστιν ὁ κατάλογος αὐτῶν τοιοῦτος καὶ πολλὰ ἄλλα, ἐν οἷς ἀναγκασθεὶς ὀνόματα λαμβάνειν οὐ καλὰ τὴν φύσιν ἑτέροις αὐτὰ κοσμεῖ καλοῖς καὶ λύει τὴν ἐκείνων δυσχέρειαν τῇ τούτων εὐμορφίᾳ. Καὶ περὶ μὲν τούτων ἅλις.

e Scheno e Scolo e la montuosa Eteone,
e Tespi, e Graia e Micalesso dalle vaste terre,
e quelli delle contrade d'Arma, Ilesio, Eritre,
e ancora quelli diEleone, d' Ile e Peteone,
di Ocalea e di Medeone, città ben costruita[17].

Parlando a persone competenti, non credo che ci sia bisogno di ulteriori esempi. **19** Tutto quanto il catalogo delle città è di questo genere; ma ci sono molti altri luoghi in cui il Poeta, costretto a prendere nomi non belli di natura, li orna con altri che siano belli, temperando la sgradevolezza di quelli con la bellezza formale di questi. Ce n'è abbastanza sull'argomento.

NOTE AL CAPITOLO XVI

[*La convenienza*]

1 Cfr. *supra*, *CV* 15.13.

2 Sul concetto di imitazione-emulazione dei grandi modelli letterari del passato è incentrato il trattato dionisiano *De Imitatione*: per la bibliografia sull'argomento si rimanda a Battisti 1997. L'autore del trattato *Del sublime* individua nella μίμησις una delle cinque fonti del 'sublime': «Molti scrittori sono ispirati dallo spirito altrui … Non è furto l'imitazione di cui si tratta, ma per così dire un calco tratto da un bel carattere, da una bella opera di scultura, da un bel lavoro di artigianato … E certo buona e degnissima d'esser vinta è questa gara e corona di gloria, in cui anche l'esser superati dagli antichi non è senza onore»: cfr. Longin. 13.2-4 (trad. Donadi). Cfr. anche Demetr. *Eloc.* 72, 94, 175, 220, 226; Quint. *inst.* 10.2.

3 Dalla valutazione dell'effetto iconico dei singoli fonemi Dionigi passa ora alla combinazione di fonemi nelle singole parole: cfr. Calcante 2005, pp. 65-67. I modelli omerici citati sono rispettivamente: *Od.* 5.402 (ῥόχθειν: l'onomatopea è rilevata anche da *Sch. ad loc.*, p. 284 Dindorf); *Il.* 12.207 (κλάγγειν); *Il.* 2.210 (σμαραγεῖν: cfr. *Sch. vet. ad loc.*, II p. 226 s. Erbse); *Il.* 16.361 (ῥοῖζος). Le riprese posteriori: A.R. 4.925 (ῥόχθειν); Pind. *Pyth.* 4.23 e Aesch. *Ag.* 201 (κλάγγειν); Hes. *Th.* 679 e Call. *HDel.* 136 (σμαραγεῖν); A.R. 4. 138 e 1543 (ῥοῖζος): per il rapporto tra le osservazioni di Dionigi e il materiale scoliastico cfr. Calvani Mariotti 1990, pp. 89-90; Calvani Mariotti 1995, pp. 167-68.

4 Usher segue con Rhys Roberts la lezione dei codd. F e E, che dopo μιμητικοὺς inseriscono le parole καὶ θετικοὺς (lett. 'e creatori'), mentre altri editori (Usener-Radermacher, Aujac-Lebel) stampano il testo di P, che le omette. Le argomentazioni (grammaticali) addotte a sostegno

della scelta di Usher da parte di DE JONGE 2008, pp. 66 e 73, per quanto degne di attenzione, non stornano il sospetto che καὶ θετικοὺς sia o una glossa intrusa o una innovazione di F.

5 Per l'idea della natura come modello dell'arte (nella fattispecie dell'arte compositiva), cfr. *e.g.* D.H. *Is.* 16.1; Longin. 22.1: «È allora che l'arte è perfetta, quando sembra esser natura» (trad. Donadi), Cic. *de orat.* 3.197. Per l'onomatopea, cioè la creazione di parole che nei loro elementi fonici imitano dei suoni naturali, cfr. Plat. *Crat.* 422b-424a; Demetr. *Eloc.* 94 s.; Trypho *Trop.* 3.197.1 Spengel; D.T. 18, p. 42 Uhlig; Quint. *inst.* 1.5.72, 8.6.31-33: cfr. LAUSBERG 1990, pp. 281-82, §§ 547-51; CALCANTE 2005, spec. pp. 107-30. Aristotele, *Po.* 1457a 33-35, *Rh.* 3.1404b 28, parla genericamente di neologismi (πεποιημένα ὀνόματα), senza distinguere le modalità della coniazione: Demetrio, *Eloc.* 94, 98, 220 comprende con questa designazione sia i neologismi che le voci onomatopeiche: cfr. MARINI 2007, pp. 208-9.

6 In realtà, come si è già osservato, l'interesse per l'origine dei nomi e la nascita del linguaggio nasce in Grecia ben prima di Platone (cfr. n. 18 a *CV* 3.16): l'affermazione di Dionigi potrebbe al più significare che Platone per primo affrontò in modo più organico l'etimologia, che è ricerca del significato 'vero' dei nomi. In questo senso va probabilmente intesa anche la testimonianza di Diogene Laerzio, 3.25: «Platone per primo formulò una teoria sul valore (δύναμις) della 'grammatica' (intesa in senso lato come 'disciplina della parola')». Nel *Cratilo*, il filosofo eracliteo che dà il nome al dialogo (V a.C.) afferma che il rapporto tra la parola e l'oggetto da essa indicato si fonda sulla natura dell'oggetto, mentre Ermogene, di scuola parmenidea, sostiene che i nomi sono meri segni convenzionali. Socrate, terzo interlocutore, sembra accreditare la prima tesi, anche se alla fine riconosce che i nomi non sono fondamento sicuro per conoscere l'essenza delle cose. La questione del linguaggio, nel suo rapporto con il significato, è ripresa da Platone in *Tht.* 201e-208b, *Sph.* 253a 9-12, *Phlb.* 17b-18d. Ad ogni modo, in questo passo Dionigi si limita a suggerire che l'onomatopea dev'essere valutata nel quadro dell'indagine sull'origine del linguaggio, senza fornire ulteriori precisazioni a riguardo: cfr. DE JONGE 2008, pp. 73-77.

7 Attraverso una efficace *klimax* ascendente, Dionigi offre una sintesi di quanto esposto nei capp. 14-15 e nella prima parte del cap. 16: il discorso si costruisce attraverso la «combinazione degli elementi costitutivi del linguaggio in unità di grandezza crescente: le lettere si combinano in sillabe, le sillabe si uniscono a formare le parole, dalla combinazione di parole nasce l'*elocutio*»: CALCANTE 2005, p. 63.

8 Con «le circostanze connesse» si traduce l'ambigua espressione τὰ συνεδρεύοντα, sulla scorta di AUJAC-LEBEL 1981, p. 116. USHER 1985, p. 115, rende con «the attendant qualities of the persons described», mentre DE JONGE 2008, pp. 294-95, intende «the attendant qualities [of those actions]». L'enumerazione degli elementi adottata da Dionigi si discosta da quella 'canonica' indicata da Arist. *Po.* 1447a 28, che comprende caratteri (ἤθη), emozioni (πάθη), azioni (πράξεις).

9 Sono citati nell'ordine: Hom. *Od.* 17. 36 s = 19.53 s.; *Od.* 6.162 s.; *Od.* 11.281 s.

10 Sono citati nell'ordine: Hom. *Od.* 6.137; *Il.* 11. 36 s.

11 Hom. *Il* 4. 452 s. Sulla convergenza tra i rilievi stilistici di Dionigi e il contenuto degli scolî omerici ai passi cfr. CALVANI MARIOTTI 1990, pp. 91-92; CALVANI MARIOTTI 1995, pp. 167-70.

12 I termini greci sono rispettivamente ἀνακοπαί, ἀναβολαί, ἀντιστηριγμοί (cfr. anche D.H. *Dem.* 38.4-5): ἀνακοπή va intesa come 'collisione' di sillabe, in particolare quelle composte di lettere aspre (ROSSI 1963, p. 71; VAN WYK CRONJÉ 1986, *Glossary*) o forse come 'interruzione' del *continuum* fonico prodotta dallo iato (così CALCANTE 2005, p. 124 s.); ἀναβολή è il ritardo nel tempo di pronuncia (vd. anche a *CV* 18.11 l'espressione ἀναβεβλημένοι χρόνοι: 'tempi protratti': cfr. ERNESTI 1795, p. 16; GEIGENMUELLER 1908, p. 76); ἀντιστηριγμός è la resistenza prodotta dalla contiguità di fonemi non compatibili, come /*n*/ e /*p*/: su questo cfr. ROSSI 1963, p. 71.

13 Hom. *Il.* 21.240-42.

14 Hom. *Od.* 9. 289 s. I due versi descrivono lo strazio dei compagni di Odisseo da parte del Ciclope. Il v. 290 è riportato anche in Demetr. *Eloc.* 219 come esempio di icasticità ottenuta attraverso la cacofonia: cfr. MARINI 2007, p. 264.

15 Theophr. fr. 688 Fortenbaugh. La citazione teofrastea viene integrata e chiarita da quella riportata da Demetrio, *Eloc.* 173: «Rendono lo stile pieno di attrattiva (εὔχαρις) anche i cosiddetti bei nomi (καλὰ ὀνόματα). Teofrasto ne ha dato questa definizione (fr. 687 Fortenbaugh): «La bellezza di un nome consiste nella piacevolezza all'ascolto o alla vista, o ancora nel valore del suo pensiero» (trad. Marini). Nel cap. 17 Dionigi estende al ritmo le valutazioni che qui, sulla scorta di Teofrasto, sono applicate alle qualità eufoniche delle parole: cfr. DE JONGE 2008, p. 79.

16 FORTENBAUGH 2005, p. 285, fa presente come la combinazione delle parole qui illustrata da Dionigi sia sostanzialmente estranea alla stilistica teofrastea, incentrata sulla scelta dei καλὰ ὀνόματα, nomi dotati di una caratterizzazione eufonica intrinseca, a prescindere dalla loro disposizione in un contesto più ampio: la paternità teofrastea di queste valutazioni è tutt'altro che sicura. Questa non è peraltro l'unica tra le testimonianze dionisiane ad aver destato perplessità negli studiosi degli scritti retorici di Teofrasto, per la difformità con le altre fonti: in *Isocr.* 3.1 ss. (fr. 691 Fortenbaugh) Dionigi afferma di avere adottato la tripartizione teofrastea di ἐκλογὴ τῶν ὀνομάτων, ἡ ἐκ τούτων ἁρμονία e σχήματα; da *Dem.* 3.1 (fr. 685 F.) si è evinto (ma non senza una forzatura del testo) che Teofrasto avesse elaborato una teoria della λέξις μικτή: sulla questione cfr. INNES 1985, pp. 260-63; CHIRON 2001, pp. 146-66.

17 Hom. *Il.* 2.494-501.

Capitolo diciassettesimo

XVII

1 Ἐπεὶ δὲ καὶ τοὺς ῥυθμοὺς ἔφην οὐ μικρὰν μοῖραν ἔχειν τῆς ἀξιωματικῆς καὶ μεγαλοπρεποῦς συνθέσεως, ἵνα μηδεὶς εἰκῇ με δόξῃ λέγειν ῥυθμοὺς καὶ μέτρα μουσικῆς οἰκεῖα θεωρίας εἰς οὐ ῥυθμικὴν οὐδ' ἔμμετρον εἰσάγοντα διάλεκτον, ἀποδώσω καὶ τὸν ὑπὲρ τούτων λόγον· ἔχει δ' οὕτως.

2 Πᾶν ὄνομα καὶ ῥῆμα καὶ ἄλλο μόριον λέξεως, ὅ τι μὴ μονοσύλλαβόν ἐστιν, ἐν ῥυθμῷ τινι λέγεται· τὸ δ' αὐτὸ καλῶ πόδα καὶ ῥυθμόν.

Δισυλλάβου μὲν οὖν λέξεως διαφοραὶ τρεῖς· ἢ γὰρ ἐξ ἀμφοτέρων ἔσται βραχειῶν ἢ ἐξ ἀμφοτέρων μακρῶν ἢ τῆς μὲν βραχείας, τῆς δὲ μακρᾶς· **3** τοῦ δὲ τρίτου τούτου ῥυθμοῦ διττὸς ὁ τρόπος· ὁ μέν τις ἀπὸ βραχείας ἀρχόμενος καὶ λήγων εἰς μακράν, ὁ δ' ἀπὸ μακρᾶς καὶ λήγων εἰς βραχεῖαν.

Ὁ μὲν οὖν βραχυσύλλαβος ἡγεμών τε καὶ πυρρίχιος καλεῖται, καὶ οὔτε μεγαλοπρεπής ἐστιν οὔτε σεμνός· σχῆμα δ' αὐτοῦ τοιόνδε·

λέγε δὲ σὺ κατὰ πόδα νεόλυτα μέλεα.

4 Ὁ δ' ἀμφοτέρας τὰς συλλαβὰς μακρὰς ἔχων κέκληται μὲν σπονδεῖος, ἀξίωμα δὲ ἔχει μέγα καὶ σεμνότητα πολλήν· παράδειγμα δ' αὐτοῦ τόδε·

ποίαν δῆθ' ὁρμάσω, ταύταν
ἢ κείναν, κείναν ἢ ταύταν;

5 Ὁ δ' ἐκ βραχείας τε καὶ μακρᾶς συγκείμενος, ἐὰν μὲν τὴν ἡγουμένην λάβῃ βραχεῖαν, ἴαμβος καλεῖται, καὶ ἔστιν οὐκ ἀγεννής· ἐὰν δὲ ἀπὸ τῆς μακρᾶς ἄρχηται, τροχαῖος, καὶ ἔστι μαλακώτερος θατέρου καὶ ἀγεννέστερος· παράδειγμα δὲ τοῦ προτέρου τοιόνδε·

ἐπὶ σχολῇ πάρεστι, παῖ Μενοιτίου,

τοῦ δ' ἑτέρου·

θυμέ, θύμ' ἀμηχάνοισι κήδεσιν κυκώμενε.

XVII

1 Anche i ritmi, l'ho già detto[1], hanno un ruolo non dappoco nella dignità e nella grandiosità della composizione, e perché nessuno creda che io parli avventatamente di ritmi e di metri (che appartengono alla teoria musicale), introducendoli nella lingua parlata, che non è né ritmica né in metro, darò spiegazioni anche su questo punto: eccole.

2 Ogni nome, verbo, o altro elemento del discorso che non sia un monosillabo, è pronunciato con un certo ritmo (è lo stesso per me chiamarlo piede o ritmo[2]). Un bisillabo è di tre specie: o sarà composto di due sillabe brevi o di due lunghe o di una breve e di una lunga. **3** Questo terzo tipo di ritmo si presenta in due forme: o comincia dalla breve e finisce nella lunga, o comincia dalla lunga e finisce nella breve.

Quello formato da due sillabe brevi viene chiamato 'egemone' o 'pirrichio' (∪ ∪), e non è né grandioso né solenne[3]; ecco la sua struttura:

Di' anche tu, scanditi per piede, i canti che van ora di moda[4].

4 Quello delle due lunghe si chiama spondeo (– –), e ha grande dignità e gravità; un esempio è questo:

Che via prendere dunque? Questa
o quella, quella o questa[5]*?*

5 Il piede composto da una breve e da una lunga[6], se è la breve che guida, prende il nome di giambo (∪ –), ed è non ignobile; se inizia dalla lunga, trocheo (– ∪), ed è più snervato del precedente, e per giunta meno nobile. Ecco un paradigma del primo:

Con agio si può, figlio di Menezio[7]*,*

e del secondo:

Cuore, cuore mio, pene t'agitano senza rimedio[8].

6 Δισυλλάβων μὲν δὴ μορίων λέξεως διαφοραί τε καὶ ῥυθμοὶ καὶ σχήματα τοσαῦτα.

Τρισυλλάβων δ' ἕτερα πλείω τῶν εἰρημένων καὶ ποικιλωτέραν ἔχοντα θεωρίαν.

7 Ὁ μὲν γὰρ ἐξ ἁπασῶν βραχειῶν συνεστώς, καλούμενος δὲ ὑπό τινων χορεῖος, οὗ παράδειγμα τοιόνδε·

Βρόμιε, δορατοφόρ', ἐνυάλιε, πολεμοκέλαδε,

ταπεινός τε καὶ ἄσεμνός ἐστι, καὶ οὐδὲν ἂν ἐξ αὐτοῦ γένοιτο γενναῖον.

8 Ὁ δ' ἐξ ἁπασῶν μακρῶν, μολοττὸν δ' αὐτὸν οἱ μετρικοὶ καλοῦσιν, ὑψηλός τε καὶ ἀξιωματικός ἐστι καὶ διαβεβηκὼς ἐπὶ πολύ· παράδειγμα δὲ αὐτοῦ τόδε·

ὦ Ζηνὸς καὶ Λήδας κάλλιστοι σωτῆρες.

9 Ὁ δ' ἐκ μακρᾶς καὶ δυεῖν βραχειῶν, μέσην μὲν λαβὼν τὴν μακρὰν ἑκατέρας τῶν βραχειῶν ἀμφίβραχυς ὠνόμασται, καὶ οὐ σφόδρα τῶν εὐσχημόνων ἐστὶ ῥυθμῶν ἀλλὰ διακέκλασταί τε καὶ πολὺ τὸ θῆλυ καὶ ἀγεννὲς ἔχει, οἷά ἐστι ταυτί·

Ἴακχε θρίαμβε, σὺ τῶνδε χοραγέ.

10 Ὁ δὲ προλαμβάνων τὰς δύο βραχείας ἀνάπαιστος μὲν καλεῖται, σεμνότητα δ' ἔχει πολλήν· καὶ ἔνθα δεῖ μέγεθος περιθεῖναι τοῖς πράγμασιν ἢ πάθος, ἐπιτήδειός ἐστι παραλαμβάνεσθαι· τούτου τὸ σχῆμα τοιόνδε·

βαρύ μοι κεφαλῆς ἐπίκρανον ἔχειν.

11 Ὁ δὲ ἀπὸ τῆς μακρᾶς ἀρχόμενος, λήγων δὲ εἰς τὰς βραχείας δάκτυλος μὲν καλεῖται, πάνυ δ' ἐστὶ σεμνὸς καὶ εἰς κάλλος ἁρμονίας ἀξιολογώτατος, καὶ τό γε ἡρωϊκὸν μέτρον ἀπὸ τούτου κοσμεῖται ὡς ἐπὶ τὸ πολύ· παράδειγμα δὲ αὐτοῦ τόδε·

Ἰλιόθεν με φέρων ἄνεμος Κικόνεσσι πέλασσεν.

12 Οἱ μὲν ῥυθμικοὶ τούτου τοῦ ποδὸς τὴν μακρὰν βραχυτέραν εἶναί φασι τῆς τελείας, οὐκ ἔχοντες δ' εἰπεῖν πόσῳ, καλοῦσιν αὐτὴν ἄλογον.

6 Degli elementi bisillabici, le differenze di ritmo e di struttura sono queste.

Riguardo ai trisillabi, altre e più numerose sono le tipologie; il loro studio è molto più variato.

7 Il piede composto da tutte brevi, da taluni chiamato coreo (∪ ∪ ∪), di cui un esempio è questo,

Bromio che porti la lancia, che ami la vita, il clangore[9],

è vile e privo di elevatezza, e non ne può venir nulla di nobile.

8 Quello composto solo da lunghe i metrici lo chiamano molosso (– – –) è elevato, pieno di dignità e disteso per lungo tratto; eccone un esempio:

Figli di Giove e Leda, salvatori bellissimi[10].

9 Quello composto da una lunga e da due brevi, se la lunga sta in mezzo, una breve da una parte, una breve dall'altra, viene chiamato anfibraco (∪ – ∪), e non appartiene assolutamente ai ritmi ben costruiti; al contrario, è senza nervo, assai effeminato e privo di nobiltà, come questo verso:

Iacco trionfa, di questi corego[11].

10 Il piede che antepone le due brevi viene chiamato anapesto (∪ ∪ –), ed è molto elevato; e dove bisogna rivestire i fatti di grandezza o di emozione, è di utilizzo appropriato; la forma è questa:

A me pesa sul capo la benda tenèr[12].

11 Quello poi che inizia dalla lunga, e termina con le brevi, si chiama dattilo (– ∪ ∪); è assolutamente grave e assai confacente ai fini di una bella armonia; il metro eroico da questo piede, soprattutto, trae la sua bella forma; eccone un esempio:

Ilio resta là giù, fino ai Cìconi Vento mi porta[13].

12 Veramente, i ritmici affermano che in questo piede la lunga è più breve della lunga perfetta, ma, non sapendo dire di quanto, la chiamano 'irrazionale'[14].

Ἕτερον δ' ἀντίστροφόν τινα τούτῳ ῥυθμόν, ὃς ἀπὸ τῶν βραχειῶν ἀρξάμενος ἐπὶ τὴν ἄλογον τελευτᾷ, τοῦτον χωρίσαντες ἀπὸ τῶν ἀναπαίστων κυκλικὸν καλοῦσι, παράδειγμα αὐτοῦ φέροντες τοιόνδε·

κέχυται πόλις ὑψίπυλος κατὰ γᾶν.

Περὶ ὧν ἂν ἕτερος εἴη λόγος· πλὴν ἀμφότεροί γε τῶν πάνυ καλῶν οἱ ῥυθμοί.

13 Ἓν ἔτι λείπεται τρισυλλάβων ῥυθμῶν γένος, ὃ συνέστηκε μὲν ἐκ δύο μακρῶν καὶ βραχείας, τρία δὲ ἔχει σχήματα.

Μέσης μὲν γὰρ γενομένης τῆς βραχείας, ἄκρων δὲ τῶν μακρῶν κρητικός τε λέγεται καὶ ἔστιν οὐκ ἀγεννής· ὑπόδειγμα δὲ αὐτοῦ τοιοῦτον·

οἳ δ' ἐπείγοντο πλωταῖς ἀπήναισι χαλκεμβόλοις.

14 Ἐὰν δὲ τὴν ἀρχὴν αἱ δύο μακραὶ κατάσχωσιν, τὴν δὲ τελευτὴν ἡ βραχεῖα, οἷά ἐστι ταυτί·

σοὶ Φοῖβε Μοῦσαί τε σύμβωμοι,

ἀνδρῶδες δὴ πάνυ τοῦτο τὸ σχῆμα καὶ εἰς σεμνότητα ἐπιτήδειον.

Τὸ δ' αὐτὸ συμβήσεται κἂν ἡ βραχεῖα πρώτη τεθῇ τῶν μακρῶν· καὶ γὰρ οὗτος ὁ ῥυθμὸς ἀξίωμα ἔχει καὶ μέγεθος· παράδειγμα δὲ αὐτοῦ τόδε·

τίν' ἀκτάν, τίν' ὕλαν δράμω; ποῖ πορευθῶ;

τούτοις ἀμφοτέροις ὀνόματα κεῖται τοῖς ποσὶν ὑπὸ τῶν μετρικῶν βακχεῖος μὲν τῷ προτέρῳ, θατέρῳ δὲ ὑποβάκχειος.

15 Οὗτοι δώδεκα ῥυθμοί τε καὶ πόδες εἰσὶν οἱ πρῶτοι καταμετροῦντες ἅπασαν ἔμμετρόν τε καὶ ἄμετρον λέξιν, ἐξ ὧν γίνονται στίχοι τε καὶ κῶλα· οἱ γὰρ ἄλλοι ῥυθμοὶ καὶ πόδες ἐκ τούτων εἰσὶ σύνθετοι. Ἁπλοῦς δὲ ῥυθμὸς ἢ ποὺς οὔτ' ἐλάττων ἐστὶ δυεῖν συλλαβῶν οὔτε μείζων τριῶν. Καὶ περὶ μὲν τούτων οὐκ οἶδ' ὅ τι δεῖ πλείω λέγειν.

C'è un altro piede che ha il ritmo inverso a questo, in quanto cominciando dalle brevi termina con la irrazionale: per distinguerlo dagli anapesti, lo chiamano 'ciclico', portandone come esempio:

Rovinò la città – alte mura a terra[15].

Ma su questo altro sarebbe da dire, oltre al fatto che che entrambi i ritmi sono tra i più belli.

13 Ne resta ancora uno, un ritmo trisillabico costituito da due lunghe e da una breve, che ha tre forme: se la breve sta in mezzo e le lunghe agli estremi si chiama cretico (– ∪ –), e non è affatto ignobile; eccone un esempio:

Essi salgono sui carri, rostri di bronzo sul mare[16].

14 Se le due lunghe occupano i primi posti, e la breve il posto finale, come questo:

A te Febo, a voi, Muse, comuni altari[17],

il piede è assolutamente maschio, e adatto a uno stile elevato.

La stessa cosa accadrà anche se la breve sia anteposta alle lunghe; anche questo ritmo ha dignità e grandezza; un esempio è questo:

Che sponda, che macchia correre? Dove andrò[18]*?*

A questi due piedi hanno dato nome i metrici, al primo baccheo (– – ∪), al secondo ipobaccheo (∪ – –)[19].

15 Questi dodici ritmi o piedi sono gli elementi primi di misura di ogni espressione, sia essa metrica o ametrica, dai quali nascono i versi e i *cola*[20]; gli altri ritmi o piedi sono composti. Un ritmo o piede semplice non è più piccolo di due sillabe né più grande di tre. E su questo argomento non so cosa si potrebbe dire ancora[21].

[*I ritmi, o piedi, di due e tre sillabe*]

1 Cfr. *CV* 13.1-2.

2 Per i metricologi antichi di stretta ossevanza (i μετρικοί) il 'piede' (ποῦς) è un'entità teorica, che, a differenza del μέτρον, non corrisponde ad un'unità di misura del verso. La classificazione in 'piedi', qui operante, e la confusione nella terminologia tra 'piede' e 'ritmo' è prerogativa dei 'ritmicologi', che combinavano insieme lo studio dei metri e dei ritmi: cfr. Aristox. *El.Rhythm*. 2.16 (p. 10.21-22 Pearson) «Ciò con cui significhiamo il ritmo e lo facciamo conoscibile alla nostra facoltà di sentire, è il piede» (trad. Pighi); *Fragm. Paris*. 27.22; Aristid.Quint. 1.14 (p. 33.12-23 W.-I) «Piede è parte di ogni ritmo, attraverso cui lo comprendiamo tutto» (trad. Moretti). L'impiego di 'piede' nel senso di unità ritmica risale a Damone di Oa, test. 16 Lasserre, teste Platone, *Rsp*. 399e ss. A partire da Kroll 1907, p. 97, si è affermata la tesi di una dipendenza della sezione sui ritmi del *CV* dalle teorie ritmico-musicali di Aristosseno. Contro questa opinione de Jonge 2008, pp. 341-42, sulla scorta di Leonhart 1989, pp. 43-62, accredita l'ipotesi della derivazione di Dionigi dalle teorie dei 'metricologi', perché Dionigi sembra ignorare il concetto di 'durata', su cui si fondano Aristosseno e i 'ritmicologi', mentre nelle sue analisi metrico-ritmiche egli opera scansioni che hanno come elemento base la 'sillaba', secondo l'approccio tipico dei 'metricologi'. A nostro parere vale anche per questa sezione (capp. 17-18) quel che si è osservato circa le dottrine grammaticali, ossia che è impossibile ricondurre ad un unico e coerente impianto teorico la trattazione dionisiana delle dodici varietà di piede - il cui dettato è peraltro inframezzato da un ricco apparato di esempi e di minuti rilievi tecnici.

3 Nel classificare il pirrichio (∪∪) tra i 'piedi', Dionigi sembra discostarsi dai 'ritmicologi', che non prendevano in considerazione misure inferiori a tre tempi: cfr. Aristox. *El.Rhythm*. 2.31 (p. 16.20-22 Pearson). Per la definizione del pirrichio, cfr. anche Heph. p. 10.15 Consbruch, Longin. 41.1, Bacch. *Harm*. 101 (p. 315.4-8 Jan); Martinelli 1995, p. 93; Gentili-Lomiento 2003, p. 46. Aristide Quintiliano, 1.13 (p. 35.22-23 W.-I.) lo chiama 'proceleusmatico semplice' (laddove per 'proceleusmatico' si intende in genere una sequenza di quattro sillabe brevi, ∪∪∪∪), mentre in 1.22 (p. 44.14 W.-I.) lo assimila al 'pariambo': cfr. Moretti 2010, pp. 273-74. Sull'*ethos* del pirrichio e sulla relazione con la pirrica, una danza di guerra in armi, originaria della Laconia, cfr. Ceccarelli 1998, pp. 23-24, 43, 167-71.

4 *PMG* 1027a. Il verso, composto da otto pirrichî (con l'ultimo piede «contracte»: cfr. Ruijgh 1987, p. 316), può essere inteso come dimetro anapestico catalettico, altrimenti detto paremiaco (∪∪ – ∪∪ –, ∪∪ – ∪ –), con la sostituizione di ogni sillaba lunga con due brevi, o come una forma di docmio. Controversa l'attribuzione a una tragedia (così Nauck, *TGF* I 136), a una composizione lirica o a una parodia comica (così Ruijgh 1987, p. 317); Wilamowitz 1921, pp. 369-70 considerava il verso un *exemplum fictum*. Problematica anche l'interpretazione: accogliamo qui, non senza riserve, la lettura di Aujac-Lebel, che ravvisano nell'espressione νεόλυτα μέλεα il riferimento a una modalità di esecuzione innovativa rispetto all'uso tradizionale di sequenze rigide e uniformi *kata metron*: cfr. ancora Ruijgh 1987, p. 317. Altri vi scorge un'allusione allo σπαραγμός di Penteo e traduce: «Raccogli ai tuoi piedi le membra (μέλεα) or ora divise», in un senso più congruente con la *lectio* (*facilior*?) νεόχυτα ('disperse') dei codd. F, E, accolta da Usener-Radermacher, Rhys Roberts (e quindi da Usher) e da Page.

5 *TrGF* II 137. La sequenza, costituita da due dimetri spondiaci puri (– – – – , – – – –), presenta sorpendenti affinità, nella lingua e nel metro, con Eur. *Hec*. 162 s.: «Quale via, questa o quella, dovrei percorrere?», segmento di una monodia in cui Ecuba esprime la sua cieca di-

sperazione. Anche questa citazione potrebbe appartenere, secondo Ruijgh 1987, p. 317, ad una parodia comica dell'enfatica dizione euripidea. Sullo spondeo, il cui nome Aristide Quintiliano, 1.15 (p. 35.23-24 W.-I.) fa derivare dai canti delle libagioni (σπονδαί), cfr. Gentili-Lomiento 2003, p. 52.

6 Dionigi passa ad illustrare i ritmi (o piedi) caratterizzati da un rapporto disuguale tra arsi e tesi, di 1:2 nel caso del giambo, (∪ –), di 2:1 nel caso del trocheo (– ∪). Aristide Quintiliano, 1.16 (p. 36.25-28 W.-I.), fa risalire il nome ἴαμβος a ἰαμβίζειν e quindi a ἰός ('veleno', ma anche 'dardo'), associandolo al tono polemico e beffardo che connota in genere la poesia giambica. Sempre secondo Aristide Quintiliano, 1.16 (p. 36.28-29 W.-I.), il trocheo deriva il suo nome «dal compiere la scansione rapida» (trad. Moretti), ed è quindi connesso a τρέχειν 'correre'. Per il giambo cfr. Gentili-Lomiento 2003, pp. 131-45; per il trocheo, ivi, pp. 120-30.

7 *TrGF* II 138. Rhys Roberts e Usher adottano la lezione dell'*Epitome* ἐπεὶ σχολή. Il verso è un trimetro giambico puro (∪ – ∪ –, ∪ – ∪ –, ∪ – ∪ –), con cesura eftemimera. Va osservato che in questo passo Dionigi qualifica il giambo come «non ignobile», mentre *infra*, in *CV* 18.20 il giambo è annoverato con pirrichio, anfibraco, trocheo, coreo (= tribraco) tra i ritmi più ordinari. Secondo Ruijgh 1987, p. 318, l'espressione «non ignobile» non sarebbe una litote, ma designerebbe un valore intermedio tra «nobile» e «ignobile», per qualificare il trimetro del dialogo tragico, distinguendolo dal trimetro della commedia, più vario nelle sue realizzazioni e per questo più vicino al ritmo del linguaggio parlato (cfr. Arist. *Po*. 1449 a 24 s., *Rh*. 3.1408b 33 ss.).

8 Archil. fr. 128.1 West². Si tratta di un tetrametro trocaico catalettico (– ∪ – ∪, – ∪ – ∪, – ∪ –). Il verso è l'*incipit* di un celebre frammento di sette versi, riportato da Stobeo, 3.20.28, nel quale il poeta di Paro si rivolge al proprio animo, esortandolo a sopportare con coraggio e moderazione le vicissitudini della sorte. Secondo la testimonianza di Aristotele, *Po*. 1449a 21 e *Rh*. 3.1404a 30, il tetrametro trocaico catalettico, tipico della tradizione popolare, sarebbe stato in origine il metro delle parti recitate della tragedia, poi sostituito dal più raffinato trimetro giambico.

9 *PMG* 1027b. Un tardo trattato di grammatica adespoto (*Anal. gramm*. 8.11 Keil) reca un segmento di clausola qui mancante, «Ares padre», con cui si completa un verso tetrametro catalettico. L'omissione consente a Dionigi di presentare il verso come composto da sei tribrachi: cfr. Ruijgh 1987, p. 319. Si tratta forse dell'*incipit* di un inno cletico. «Bromio» (lett. 'fragoroso') è epiteto tradizionalmente assegnato a Dioniso (cfr. *H.H*. 26.10, Pratin. fr. 3.1-3 Snell, Pind. fr. 75.10 Snell-Maehler, citato in *CV* 22. 11, Eur. *Bacch*. 66, 84 *et al*.). Con il termine χορεῖος, 'coreo', (che è lezione dell'*Epitome*) s'intende la successione di tre sillabe brevi (∪∪∪), più comunemente chiamata 'tribraco' (da qui la lezione di P τρίβραχυς πούς, una probabile glossa esplicativa): cfr. Hephaest. p. 11.4 Consbruch, Aristid.Quint. 1.22 (p. 44.17 W.-I.); sulla scorta di Efestione e di Quintiliano, *inst*. 9.4.82, il coreo venne anche classificato come forma 'soluta' del trocheo (da qui la lezione di F τροχαῖος πούς): cfr. Gentili Lomiento 2003, p. 120.

10 Terpandr. fr. °9 Gostoli = *PMG* 1027c = *TrGF* II 139. A. Il frammento fu assegnato da Bergk per ragioni metriche a un'ode composta da Terpandro (VII a.C.), in onore dei Dioscuri, Castore e Polluce, spesso celebrati come divinità marine protettrici della navigazione (cfr. *HH*. 33.7; Theocr. *Idyll*. 22.6). In merito all'attribuzione e all'analisi metrico-ritmica si rimanda al commento di Gostoli 1990, pp. 150-51. L'espressione «disteso per lungo tratto» traduce il participio διαβεβηκώς, impiegato da Dionigi unicamente in questo passo per indicare che la successione dei piedi è bene scandita dalla fine di parola (cfr. Ruijgh 1987, p. 320) o forse in riferimento all'uso di protrarre la durata di una sillaba lunga per tre (o più) tempi primi, allo scopo di adattare il testo alle esigenze del ritmo musicale (cfr. West 1982, pp. 55-56). Sul 'molosso', che, come il 'cretico' (vd. *infra*, n. 16) è nome di derivazione etnica, cfr. Arist. Quint. 1.22 (p. 44.17-18 W.I.); Martinelli 1995, pp. 214-15; Gentili-Lomiento 2003, p. 46.

11 *PMG* 1027d Page = *TrGF* II 140. Il verso può essere inteso il segmento di un tetrametro dattilico o come una forma di reiziano: cfr. Ruijgh 1987, pp. 320-21. Per l'anfibraco cfr. Aristid. Quint. 1.22 (p. 44.20 W.-I.).

12 Eur. *Hipp*. 201. Il verso, un dimetro anapestico (∪∪ – ∪∪ –, ∪∪ – ∪∪ –), fa parte di un sistema di anapesti eseguiti in *parakatalogé* (una sorta di recitazione con accompagnamento musicale: cfr. Ps.-Plu. *Mus*. 28, 1141a), con cui Fedra compare in scena, accompagnata dalla nutrice e dalle ancelle, quasi a ritmo di marcia: cfr. Ruijgh 1987, pp. 321-22. Tali sequenze sono frequentemente impiegate nei drammi ad accompagnare i movimenti di attori sulla scena. L'effetto patetico di questo genere di esecuzione è sottolineato dallo Ps.-Arist. *Probl*. 19.6: cfr. Pickard-Cambridge 1996, pp. 218-27; Gentili & Lomiento 2003, pp. 76-77. Stando ad Aristide Quintiliano, 1.15 (p. 35.19-21 W.-I.), l'anapesto (∪∪ –) deve il suo nome al fatto di essere speculare al dattilo (vd. n. successiva) o al fermarsi del suono sulla sillaba lunga finale; per l'anapesto cfr. Martinelli 1995, pp. 159-66; Gentili & Lomiento 2003, pp. 108-19.

13 Hom. *Od*. 9.39. Il verso, con cui inizia il racconto di Odisseo alla reggia dei Feaci, è più volte citato dagli scoliasti e dai metricologi antichi come esempio di esametro olodattilico, e dunque di dizione veloce: cfr. Rossi 1963, pp. 42-43. Il 'dattilo' (– ∪∪) sarebbe stato così chiamato per analogia con l'ordine delle falangi del dito: cfr. Aristid. Quint. 1.15 (p. 35.18-19 W.-I.), ma tale etimologia è poco accreditata dai moderni; sul dattilo cfr. Gentili & Lomiento 2003, pp. 95-107.

14 Questo passo dionisiano è stato ed è tuttora molto discusso dai metricologi moderni. Da qui (o meglio da una errata interpretazione di Dionigi) insigni studiosi dell'Ottocento, tra i quali August Rossbach e Rudolf Westphal, hanno preso le mosse per elaborare la teoria logaedica, da tempo abbandonata, che considerava 'isocrona' l'equivalenza di dattili e trochei o anapesti e giambi. Un'altra teoria, che ha trovato illustri sostenitori, come Paul Maas e Jean Irigoin, sostiene che la lunga del dattilo nell'esametro epico sarebbe più breve della lunga 'perfetta', perché non viene mai sostituita da due sillabe brevi: cfr. Gentili-Lomiento 2003, pp. 36-37. L'interpretazione oggi più accreditata è quella di Rossi 1963, pp. 7-8, 55-62, 63-76, 93-98, in base alla quale la denominazione di dattili o anapesti 'ciclici' con lunga irrazionale non si riferisce a metri con un diverso rapporto interno di battuta, ma al 'tempo di dizione' (ἀγωγή), che poteva essere accelerato o rallentato nella concreta realizzazione del verso. In un piede dattilico (o anapestico) la sillaba lunga era detta ἄλογος 'irrazionale' quando non equivaleva precisamente alla durata di due tempi (cioè alla μακρὰ τελεία, la 'lunga perfetta'), ma era inferiore (cfr. Aristox. *El.Rhythm*. 2.20 e *infra*, *CV* 20.21), e comportava un 'tempo di dizione' più rapido, 'rotondo', 'ciclico'. Invece secondo Ruijgh 1987, pp. 314, 325, μακρὰ τελεία corrispondeva probabilmente a una sillaba lunga finale di verso, la cui durata fonetica era più lunga rispetto a quella di una sillaba lunga non finale, cui si riferiva invece l'espressione μακρὰ ἄλογος, 'lunga indicibile' – cioè non esprimibile in una formula di proporzione semplice. Ma le considerazioni di Dionigi non attengono alla metrica, bensì alla ritmica verbale del testo poetico: cfr. Gentili 1990, p. 7-21; Gentili & Lomiento 2003, p. 37. Su queste e consimili differenze, non misurabili, ma percepibili solo dai sensi, poggiava la polemica tra i ritmicologi (cfr. *CV* 15.3) e i metricologi, che sacrificavano i piccoli scarti, per fare salvo il rapporto isocronico di 2:2. In questo punto sembra del tutto evidente la simpatia di Dionigi per le teorie dei 'ritmicologi' (cfr. n. 3 a *CV* 17.2), con buona pace di de Jonge 2008, pp. 341-42.

15 *PMG* 1027e = *TrGF* II 141. Il verso è costituito da un dimetro anapestico lirico, privo di dieresi mediana: cfr. Ruijgh 1987, p. 323. Come nel dattilo, anche nell'anapesto 'ciclico' la sillaba lunga in tempo forte, di durata 'irrazionale' produceva una ἀγωγή ('tempo di dizione') 'rotonda', ossia più rapida del dovuto: cfr. Aristid.Quint. 2.15 (p. 84.5-10 W.-I.). Nell'impiego dionisiano della coppia di termini 'ciclico'- 'rotondo' (κυκλικός – στρογγύλος), Rossi 1963, pp. 7-8, ha ravvisato uno slittamento semantico dall'ambito strettamente musicale a quello stilistico-musicale. Nell'esempio citato la dizione rapida dell'anapesto ciclico riprodurrebbe efficacemente il crollo della città: cfr. Rossi 1963, p. 44; Gentili 1990a, p. 10; Gentili & Lomiento 2003, p. 36.

16 *PMG* 1027f = *TrGF* II 142. Sul cretico (– ∪ –) cfr. Heph. 40.1 ss.; Aristid.Quint. 1.17 (p. 38.3-14 W.-I.); secondo la tradizione il ritmo, originario di Creta, fu importato a Sparta da Taleta di Gortina, poeta e musico del VII a.C. (cfr. Ephor. in Str. 10.4.16; Ps.Plut. *Mus*. 10); la stessa tradizione riportata da Eforo definisce il ritmo del cretico 'insistente', ed 'energico' più d'ogni altro (συντονώτατος). Gentili 1990, p. 11, fa notare che Dionigi, nel trattare il cretico come ritmo e

non come metro si discosta dalla dottrina metrica alessandrina, da cui deriva il *Manuale* di Efestione. Affine al cretico, per provenienza e per genere ritmico, è il 'peone' (– ∪ ∪ ∪ o, al contrario ∪ ∪ ∪ –): *CV* 18.18, 25.26, 25.28; cretici, peoni, bacchei e palimbacchei (vd. *infra*, n. 20) sono ritmi di cinque tempi: cfr. *CV* 25.28, altrimenti chiamati 'metri pentasemi', secondo Efestione, p. 40.1 ss. Consbruch,: cfr. Gentili & Lomiento 2003, p. 220.

17 *PMG* 1027g = *TrGF* II 143.

18 *PMG* 1027h = *TrGF* II 144.

19 In realtà esiste una certa confusione nella terminologia di questi ultimi piedi: quello che per Dionigi è il 'baccheo' viene chiamato altrove 'palimbaccheo' (cioè baccheo al contrario: cfr. Heph. p. 11.14 Consbruch); l''ipobaccheo' di Dionigi corrisponde in altre fonti al 'baccheo' (cfr. sch. Heph. p. 301.24 Consbruch). Sui bacchei, legati originariamente ai riti bacchici, cfr. Martinelli 1995, pp. 213-14; Gentili & Lomiento 2003, pp. 229-33.

20 Non è chiaro se in questo caso Dionigi intenda con κῶλα parti di sequenze ritmiche o elementi logico-sintattici, dato che della combinazione di piedi (o ritmi) si avvalgono sia la poesia (λέξις ἔμμετρος) che la prosa (λέξις ἄμετρος): cfr. *supra*, *CV* 17.1.

21 Con questa formula di reticenza Dionigi congeda rapidamente l'argomento metrico-ritmico, salvo poi riprenderlo al cap. 20. Per un elenco di espressioni simili, destinate in genere ad eludere spinose questioni tecniche cfr. n. 22 a *CV* 5.13.

Capitolo diciottesimo

XVIII

1 Ὧν δ' ἕνεκα νῦν ὑπῆχθην ταῦτα προειπεῖν (οὐ γὰρ δὴ τὴν ἄλλως γέ μοι προὔκειτο ῥυθμικῶν τε καὶ μετρικῶν ἅπτεσθαι θεωρημάτων, ἀλλὰ τοῦ ἀναγκαίου ἕνεκεν), ταῦτ' ἐστίν, ὅτι διὰ μὲν τῶν γενναίων καὶ ἀξιωματικῶν καὶ μέγεθος ἐχόντων ῥυθμῶν ἀξιωματικὴ γίνεται σύνθεσις καὶ βεβαία καὶ μεγαλοπρεπής, διὰ δὲ τῶν ἀγεννῶν τε καὶ ταπεινῶν ἀμεγέθης τις καὶ ἄσεμνος, ἐάν τε καθ' ἑαυτοὺς ἕκαστοι τούτων λαμβάνωνται τῶν ῥυθμῶν, ἐάν τε ἀλλήλοις κατὰ τὰς ὁμοζυγίας συμπλέκωνται.

2 Εἰ μὲν οὖν ἔσται δύναμις ἐξ ἁπάντων κρατίστων ῥυθμῶν συνθεῖναι τὴν λέξιν, ἔχοι ἂν ἡμῖν κατ' εὐχήν. Εἰ δ' ἀναγκαῖον εἴη μίσγειν τοῖς κρείττοσι τοὺς χείρονας, ὡς ἐπὶ πολλῶν γίνεται (τὰ γὰρ ὀνόματα κεῖται τοῖς πράγμασιν ὡς ἔτυχεν), οἰκονομεῖν αὐτὰ χρὴ φιλοτέχνως καὶ διακλέπτειν τῇ χάριτι τῆς συνθέσεως τὴν ἀνάγκην ἄλλως τε καὶ πολλὴν τὴν ἄδειαν ἔχοντας· οὐ γὰρ ἀπελαύνεται ῥυθμὸς οὐδεὶς ἐκ τῆς ἀμέτρου λέξεως, ὥσπερ ἐκ τῆς ἐμμέτρου.

3 Μαρτύρια δὲ ὧν εἴρηκα παραθεῖναι λοιπόν, ἵνα μοι καὶ πίστιν ὁ λόγος λάβῃ. Ἔσται δ' ὀλίγα περὶ πολλῶν.

Φέρε δή, τίς οὐκ ἂν ὁμολογήσειεν ἀξιωματικῶς τε συγκεῖσθαι καὶ μεγαλοπρεπῶς τὴν Θουκυδίδου λέξιν τὴν ἐν τῷ ἐπιταφίῳ ταύτην·

> *Οἱ μὲν πολλοὶ τῶν ἐνθάδε ἤδη εἰρηκότων ἐπαινοῦσι τὸν προσθέντα τῷ νόμῳ τὸν λόγον τόνδε, ὡς καλὸν ἐπὶ τοῖς ἐκ τῶν πολέμων θαπτομένοις ἀγορεύεσθαι αὐτόν.*

4 Τί οὖν ἐστιν ὃ πεποίηκε ταύτην μεγαλοπρεπῆ τὴν σύνθεσιν; Τὸ ἐκ τοιούτων συγκεῖσθαι ῥυθμῶν τὰ κῶλα. **5** Τρεῖς μὲν γὰρ οἱ τοῦ πρώτου προηγούμενοι κώλου σπονδεῖοι πόδες εἰσίν, ὁ δὲ τέταρτος ἀνάπαιστος, ὁ δὲ μετὰ τοῦτον αὖθις σπονδεῖος, ἔπειτα κρητικός, ἅπαντες ἀξιωματικοί· **6** καὶ τὸ μὲν πρῶτον αὐτῷ κῶλον διὰ ταῦτά ἐστι σεμνόν.

Τὸ δὲ ἑξῆς τοῦτο, *ἐπαινοῦσι τὸν προσθέντα τῷ νόμῳ τὸν λόγον τόνδε*, δύο μὲν ὑποβακχείους ἔχει τοὺς πρώτους πόδας, κρητικὸν δὲ τὸν τρίτον, εἶτ' αὖθις ὑποβακχείους δύο καὶ συλλαβὴν ὑφ' ἧς τελειοῦται τὸ κῶλον· ὥστ' εἰκότως σεμνόν ἐστι καὶ τοῦτο ἐκ τῶν εὐγενεστάτων τε καὶ καλλίστων ῥυθμῶν συγκείμενον.

XVIII

1 Il motivo che mi ha portato ora a fare questa premessa (non mi sarei mai proposto altrimenti di toccare questioni di ritmica e di metrica, se non per necessità), è che per mezzo di ritmi nobili, dignitosi e che abbiano grandezza, risulta una composizione piena di dignità, solida[1] e grandiosa; con l'uso invece di ritmi privi di nobiltà e vili, vien fuori una composizione priva di grandezza e di maestà, sia che li si prenda uno per uno, sia che li si combini tra loro, secondo rapporti di affinità.

2 Ideale sarebbe che avessimo la possibilità di usare nel comporre tutti i metri più importanti. Ma se fosse necessario mescolare ai ritmi migliori quelli peggiori, come capita per lo più (infatti, i nomi sono in rapporto casuale con le cose)[2], bisognerà allora distribuirli con arte, e dissimulare la necessità con la grazia della composizione, soprattutto se abbiamo una grande libertà di azione; infatti, non c'è metro che sia respinto dallo stile che del metro è privo – la prosa – come invece succede in quello metricamente strutturato.

3 Mi rimane da fornire delle testimonianze a sostegno delle cose che ho detto, perché il mio discorso meriti fede.

Saranno poche, per un argomento così vasto[3]. Vediamo: chi potrebbe mettere in discussione la dignità e la grandiosità dello stile di Tucidide, in questo passaggio dell'*Epitafio*?

> *La gran parte di chi ha già parlato in questo luogo loda chi ha introdotto nell'uso questo tipo di discorso; come sia bello pronunciarlo in onore dei caduti in guerra che qui hanno sepoltura*[4].

4 Cos'è che rende questa composizione grandiosa? Il fatto che i suoi *cola* sono costituiti da ritmi grandiosi[5]. **5** Infatti, i primi tre piedi del primo *colon*: *La gran parte di chi ha già parlato in questo luogo* (οἱ μὲν πολλοὶ τῶν ἐνθάδε ἤδη εἰρηκότων) sono spondei, il quarto è un anapesto, quello dopo di nuovo spondeo, quindi un cretico: tutti piedi di grande dignità[6]. **6** Ed è per questo che il primo *colon* ha una sua solennità.

In quello che segue, *loda chi ha introdotto nell'uso questo tipo di discorso* (ἐπαινοῦσι τὸν προσθέντα τῷ νόμῳ τὸν λόγον τόνδε), i primi piedi sono due ipobacchei; il terzo è un cretico; poi, di nuovo due ipobacchei, ed una sillaba dalla quale vien chiuso il *colon*[7]; così, è naturale che anche questo risulti solenne, perché è costituito dai ritmi più belli e più nobili.

7 Τὸ δὲ δὴ τρίτον κῶλον, *ὡς καλὸν ἐπὶ τοῖς ἐκ τῶν πολέμων θαπτομένοις ἀγορεύεσθαι αὐτόν*, ἄρχεται μὲν ἀπὸ τοῦ κρητικοῦ ποδός, δεύτερον δὲ λαμβάνει τὸν ἀνάπαιστον καὶ τρίτον σπονδεῖον καὶ τέταρτον αὖθις ἀνάπαιστον, εἶτα δύο τοὺς ἑξῆς δακτύλους, καὶ σπονδείους δύο τοὺς τελευταίους, εἶτα κατάληξιν. Εὐγενὲς δὴ καὶ τοῦτο διὰ τοὺς πόδας γέγονεν.

8 Τὰ πλεῖστα δ' ἐστὶ παρὰ **Θουκυδίδῃ** τοιαῦτα, μᾶλλον δὲ ὀλίγα τὰ μὴ οὕτως ἔχοντα, ὥστ' εἰκότως ὑψηλὸς εἶναι δοκεῖ καὶ εὐγενὴς ὡς καλλίστους ἐκλέγων τοὺς ῥυθμούς.

9 Τὴν δὲ δὴ Πλατωνικὴν λέξιν ταύτην τίνι ποτὲ ἄλλῳ κοσμηθεῖσαν οὕτως ἀξιωματικὴν εἶναι φαίη τις ἂν καὶ καλήν, εἰ μὴ τῷ συγκεῖσθαι διὰ τῶν καλλίστων τε καὶ ἀξιολογωτάτων ῥυθμῶν; **10** Ἔστι γὰρ δὴ τῶν πάνυ φανερῶν καὶ περιβοήτων, ᾗ κέχρηται ὁ ἀνὴρ κατὰ τὴν τοῦ ἐπιταφίου ἀρχήν·

> *Ἔργῳ μὲν ἡμῖν οἵδε ἔχουσιν τὰ προσήκοντα σφίσιν αὐτοῖς· ὧν τυχόντες πορεύονται τὴν εἱμαρμένην πορείαν.*

11 Ἐν τούτοις δύο μέν ἐστιν ἃ συμπληροῖ τὴν περίοδον κῶλα, ῥυθμοὶ δὲ οἱ ταῦτα διαλαμβάνοντες οἵδε· βακχεῖος μὲν ὁ πρῶτος· οὐ γὰρ δή γε ὡς ἰαμβικὸν ἀξιώσαιμ' ἂν ἔγωγε τὸ κῶλον τοῦτο ῥυθμίζειν, ἐνθυμούμενος ὅτι οὐκ ἐπιτροχάλους καὶ ταχεῖς ἀλλ' ἀναβεβλημένους καὶ βραδεῖς τοῖς οἰκτιζομένοις προσῆκεν ἀποδίδοσθαι τοὺς χρόνους· σπονδεῖος δ' ὁ δεύτερος· ὁ δ' ἑξῆς δάκτυλος διαιρουμένης τῆς συναλιφῆς· εἶθ' ὁ μετὰ τοῦτον σπονδεῖος· ὁ δ' ἑξῆς μᾶλλον κρητικὸς ἢ ἀνάπαιστος· ἔπειθ', ὡς ἡ ἐμὴ δόξα, σπονδεῖος· ὁ δὲ τελευταῖος ὑποβάκχειος, εἰ δὲ βούλεταί τις, ἀνάπαιστος· εἶτα κατάληξις. Τούτων τῶν ῥυθμῶν οὐδεὶς ταπεινὸς οὐδὲ ἀγεννής.

12 Τοῦ δὲ ἑξῆς κώλου, *ὧν τυχόντες πορεύονται τὴν εἱμαρμένην πορείαν*, δύο μέν εἰσιν οἱ πρῶτοι πόδες κρητικοί, σπονδεῖοι δὲ οἱ μετὰ τούτους δύο· μεθ' οὓς αὖθις κρητικός, ἔπειτα τελευταῖος ὑποβάκχειος. Ἀνάγκη δὴ τὸν ἐξ ἁπάντων συγκείμενον καλῶν ῥυθμῶν καλὸν εἶναι λόγον.

Μυρία τοιαῦτά ἐστι καὶ παρὰ Πλάτωνι. **13** Ὁ γὰρ ἀνὴρ εὐμέλειάν τε καὶ εὐρυθμίαν συνιδεῖν δαιμονιώτατος, καὶ εἴ γε δεινὸς ἦν οὕτως ἐκλέξαι τὰ ὀνόματα ὡς συνθεῖναι περιττός,

> *καί νύ κεν ἢ παρέλασσεν*

τὸν Δημοσθένη καὶ ἄλλους ἑρμηνείας ἕνεκεν,

> *ἢ ἀμφήριστον ἔθηκεν.*

7 Il terzo *colon, come sia bello pronunciarlo in onore dei caduti in guerra che qui hanno sepoltura* (ὡς καλὸν ἐπὶ τοῖς ἐκ τῶν πολέμων θαπτομένοις ἀγορεύεσθαι αὐτόν), comincia dal cretico; segue l'anapesto; per terzo, uno spondeo; in quarta posizione, nuovamente un anapesto; poi due dattili di seguito, e due spondei alla fine; quindi, la catalessi[8]. Anche in questo caso, il *colon* risulta di nobile schiatta per i piedi utilizzati.

8 La maggior parte dei *cola* in Tucidide è di questo tipo, o meglio, sono pochi quelli che non si comportano a questo modo; di conseguenza, è naturale, egli risulta elevato e nobile nell'epressione perché introduce i ritmi più belli[9].

9 Ecco ora un passo di Platone. Cos'altro può averlo provvisto di tanta dignità e bellezza, se non i ritmi di cui è costituito, che sono tra i più belli e più degni d'interesse? **10** È un passo dei più famosi e dei più citati, quello con cui l'Autore apre l'*Epitafio* :

> *Di fatto, da noi costoro hanno avuto gli onori ad essi dovuti; e con quel che loro è toccato, s'avviano sulla strada segnata*[10].

11 Qui, due sono i *cola* che formano il periodo[11], e questi sono i piedi[12] che li scandiscono; nel primo *colon: Di fatto hanno avuto gli onori ad essi dovuti* (ἔργῳ μὲν ἡμῖν οἵδε ἔχουσιν τὰ προσήκοντα σφίσιν αὐτοῖς), baccheo il primo piede (io non me la sento di ritmarlo come giambico, perché penso che sia opportuno, nei confronti di chi piange un lutto, far mostra non di tempi rapidi e veloci, ma protratti e lenti; spondeo il secondo; segue un dattilo, con le due vocali divise, malgrado le possibilità di sinalefe; quindi, il piede successivo è uno spondeo; di seguito, piuttosto un cretico che un anapesto; poi, a parer mio, uno spondeo; ultimo, un ipobaccheo, o, se si vuole, un anapesto; quindi, la catalessi[13].

12 Nel *colon* che segue, *e con quel che è loro toccato, s'avviano sulla strada segnata* (ὧν τυχόντες πορεύονται τὴν εἱμαρμένην πορείαν), i primi due piedi sono cretici, spondei i due seguenti; dopo, c'è di nuovo un cretico, quindi, per chiudere, un ipobaccheo[14]. Necessariamente, un testo sarà bello se i ritmi di cui è composto saranno tutti belli.

Anche in Platone, di esempi del genere ce n'è a bizzeffe. **13** Quest'autore, assolutamente geniale nel cogliere una bella melodia ed un bel ritmo, se fosse allo stesso modo abile nel selezionare i nomi, com'è raffinato nel comporli,

> *sarebbe passato davanti*

a Demostene e agli altri, dal punto di vista dell'espressione,

> *o avrebbe reso dubbia la vittoria*[15].

14 Νῦν δὲ περὶ τὴν ἐκλογὴν ἔστιν ἃ διαμαρτάνει, καὶ μάλιστα ἐν οἷς ἂν τὴν ὑψηλὴν καὶ περιττὴν καὶ ἐγκατάσκευον διώκῃ φράσιν, ὑπὲρ ὧν ἑτέρωθί μοι δηλοῦται σαφέστερον. Συντίθησι δὲ τὰ ὀνόματα καὶ ἡδέως καὶ καλῶς νὴ Δία, καὶ οὐκ ἄν τις αὐτὸν ἔχοι κατὰ τοῦτο μέμψασθαι τὸ μέρος.

15 Ἑνὸς ἔτι παραθήσομαι λέξιν, ᾧ τὰ ἀριστεῖα τῆς ἐν λόγοις δεινότητος καταδίδωμι· ὅρος γὰρ δή τίς ἐστιν ἐκλογῆς τε ὀνομάτων καὶ κάλλους συνθέσεως ὁ Δημοσθένης.

16 Ἐν δὴ τῷ περὶ τοῦ στεφάνου λόγῳ τρία μέν ἐστιν ἃ τὴν πρώτην περίοδον συμπληροῖ κῶλα, οἱ δὲ ταῦτα καταμετροῦντες οἵδε εἰσὶν οἱ ῥυθμοί·

17 *Πρῶτον μέν, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, τοῖς θεοῖς εὔχομαι πᾶσι καὶ πάσαις.* Ἄρχει δὲ τοῦ κώλου βακχεῖος ῥυθμός, ἔπειθ' ἕπεται σπονδεῖος, εἶτ' ἀνάπαιστός τε καὶ μετὰ τοῦτον ἕτερος σπονδεῖος, εἶθ' ἑξῆς κρητικοὶ τρεῖς, σπονδεῖος δ' ὁ τελευταῖος.

18 Τοῦ δὲ δευτέρου κώλου τοῦδε·

ὅσην εὔνοιαν ἔχων ἐγὼ διατελῶ τῇτε πόλει καὶ πᾶσιν ὑμῖν, πρῶτος μὲν ὑποβάκχειός ἐστι πούς, εἶτα βακχεῖος, εἰ δὲ βούλεταί τις, δάκτυλος· ἔπειτα κρητικός· μεθ' οὕς εἰσὶ δύο σύνθετοι πόδες οἱ καλούμενοι παίωνες· οἷς ἕπεται μολοττὸς ἢ βακχεῖος, ἐγχωρεῖ γὰρ ἑκατέρως αὐτὸν διαιρεῖν· τελευταῖος δὲ σπονδεῖος.

19 Τοῦ δὲ τρίτου κώλου τοῦ·

τοσαύτην ὑπάρξαι μοι παρ' ὑμῶν εἰς τουτονὶ τὸν ἀγῶνα, ἄρχουσι μὲν ὑποβάκχειοι δύο, ἔπειτα δὲ κρητικός, ᾧ συνῆπται σπονδεῖος· εἶτ' αὖθις βακχεῖος ἢ κρητικός, καὶ ὁ τελευταῖος πάλιν κρητικός, εἶτα κατάληξις.

20 Τί οὖν ἐκώλυε καλὴν ἁρμονίαν εἶναι λέξεως, ἐν ᾗ μήτε πυρρίχιός ἐστι ποὺς μήτε ἰαμβικὸς μήτε ἀμφίβραχυς μήτε τῶν χορείων ἢ τροχαίων μηδείς; Καὶ οὐ λέγω τοῦτο, ὅτι τῶν ἀνδρῶν ἐκείνων ἕκαστος οὐ κέχρηταί ποτε καὶ τοῖς ἀγεννεστέροις ῥυθμοῖς (κέχρηται γάρ), ἀλλ' εὖ συγκεκρύφασιν αὐτοὺς καὶ συνυφάγκασι διαλαβόντες τοῖς κρείττοσι τοὺς χείρονας.

21 Οἷς δὲ μὴ ἐγένετο πρόνοια τούτου τοῦ μέρους, οἳ μὲν ταπεινάς, οἳ δὲ κατακεκλασμένας, οἳ δ' ἄλλην τινὰ αἰσχύνην ἢ ἀμορφίαν ἐχούσας ἐξήνεγκαν τὰς γραφάς. **22** Ὧν ἐστι πρῶτός τε καὶ τελευταῖος καὶ μέσος ὁ Μάγνης [σοφιστὴς] Ἡγησίας.

Ὑπὲρ οὗ μὰ τὸν Δία καὶ τοὺς ἄλλους θεοὺς ἅπαντας οὐκ οἶδ' ὅ τι χρὴ λέγειν, πότερα τοσαύτη περὶ αὐτὸν ἦν ἀναισθησία καὶ παχύτης ὥστε μὴ συνορᾶν οἵτινές εἰσιν εὐγενεῖς ἢ ἀγεννεῖς ῥυθμοί, ἢ τοσαύτη θεοβλάβεια καὶ διαφθορὰ τῶν φρενῶν ὥστ' εἰδότα τοὺς κρείττους ἔπειτα αἱρεῖσθαι τοὺς χείρονας, ὃ καὶ μᾶλλον πείθομαι. Ἀγνοίας μὲν γάρ ἐστι καὶ τὸ κατορθοῦν πολλαχῇ, προνοίας δὲ τὸ μηδέποτε. **23** Ἐν γοῦν ταῖς

14 Ora, nella scelta delle parole, ci sono casi in cui egli commette errore soprattutto quando egli persegue un'espressione elevata, raffinata, ben tornita (sull'argomento, mi spiego con maggiore chiarezza in altro luogo) [16]. All'incontrario, egli ti combina le parole, perdio, sia con piacevolezza, sia bellamente; e su questo punto nessuno potrebbe rimproverargli qualcosa.

15 Voglio ancora riportare un esempio di stile di un autore al quale io assegno il premio per il suo talento oratorio; infatti, Demostene rappresenta un termine di paragone sia nella selezione dei nomi, sia nella composizione[17].

16 Nel discorso *Sulla corona* sono tre i *cola* che saturano il primo periodo, e si scandiscono sui ritmi seguenti[18]:

17 *Per primo, uomini Ateniesi, faccio voti a tutti gli dèi, a tutte le dee* (πρῶτον μέν, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, τοῖς θεοῖς εὔχομαι πᾶσι καὶ πάσαις). Dà inizio al *colon* un ritmo di baccheo, quindi segue uno spondeo, poi un anapesto, poi di seguito tre cretici, e l'ultimo è uno spondeo[19].

18 Nel secondo *colon*, *e tutto quanto l'amore che continuo a provare per la città e per tutti voi* (ὅσην εὔνοιαν ἔχων ἐγὼ διατελῶ τῇ τε πόλει καὶ πᾶσιν ὑμῖν), il primo è un piede ipobaccheo, poi segue un baccheo, o, se si vuole, un dattilo; quindi, un cretico; dopo ci sono due piedi composti, chiamati peoni; li segue un molosso, o baccheo (lo si può scandire in un modo o nell'altro); e l'ultimo è uno spondeo[20].

19 Nel terzo *colon*, *in egual misura mi tocchi da parte vostra, per questo processo* (τοσαύτην ὑπάρξαι μοι παρ' ὑμῶν εἰς τουτονὶ τὸν ἀγῶνα), cominciano due ipobacchei, poi un cretico, a cui è unito uno spondeo; poi di nuovo un baccheo o cretico, e l'ultimo è ancora un cretico; quindi, la catalessi[21].

20 E allora, che cosa avrebbe potuto esser d'ostacolo alla bellezza del passo, visto che non c'è presenza né di un pirrichio, né di un giambo, né di un anfibraco, né di trochei, né di corei? E non voglio dir questo, che i buoni autori non usino mai i ritmi più ignobili (infatti ne hanno fatto uso), ma li occultano e li inseriscono nella trama, intercalando i migliori ai peggiori.

21 Ma per chi non si è dato pensiero di questa parte della sua arte, i risultati sono degli scritti dappoco, snervati, miserevoli per questo o quel difetto, o informi. **22** Fra gli scrittori di questa razza, Egesia di Magnesia occupa il primo posto, quello di mezzo, e l'ultimo[22].

Di lui, per Zeus e per tutti gli dèi, io non so che dire: se a tal punto si spingesse la sua mancanza di sensibilità e la sua ottusità da non cogliere la differenza tra ritmi di buona e di cattiva riuscita, o fosse accecato a tal punto dagli dèi e mentalmente spappolato che, pur rendendosi conto di quelli che erano i ritmi migliori, egli poi ti sceglieva i peggiori; ed è questo che io son propenso a credere. È infatti tipico dell'ignoranza far spesso le cose giuste; di chi progetta, non farle mai. **23** Ora, fra i tanti scritti che il nostro uomo ci ha lasciato, una

τοσαύταις γραφαῖς, ἃς καταλέλοιπεν ὁ ἀνήρ, μίαν οὐκ ἂν εὕροι τις σελίδα συγκειμένην εὐτυχῶς. Ἔοικεν δὴ ταῦτα ὑπολαβεῖν ἐκείνων κρείττω καὶ μετὰ σπουδῆς αὐτὰ ποιεῖν εἰς ἃ δι' ἀνάγκην ἄν τις ἐμπεσὼν ἐν λόγῳ σχεδίῳ δι' αἰσχύνης ἔθετο φρόνημα ἔχων ἀνήρ.

24 Θήσω δὲ καὶ τούτου λέξιν ἐξ ἱστορίας, ἵνα σοι γένηται δῆλον, ἐκ τῆς ἀντιπαραθέσεως, ὅσην μὲν ἀξίωσιν ἔχει τὸ εὐγενὲς ἐν ῥυθμοῖς, ὅσην δ' αἰσχύνην τὸ ἀγεννές. Ἔστιν δ' ὃ λαμβάνει πρᾶγμα ὁ σοφιστὴς τοιόνδε· **25** Ἀλέξανδρος πολιορκῶν Γάζαν χωρίον τι τῆς Συρίας πάνυ ἐχυρὸν τραυματίας τε γίνεται κατὰ τὴν προσβολὴν καὶ τὸ χωρίον αἱρεῖ χρόνῳ. Φερόμενος δ' ὑπ' ὀργῆς τούς τ' ἐγκαταληφθέντας ἀποσφάττει πάντας, ἐπιτρέψας τοῖς Μακεδόσι τὸν ἐντυχόντα κτείνειν, καὶ τὸν ἡγεμόνα αὐτὸν αἰχμάλωτον λαβών, ἄνδρα ἐν ἀξιώματι καὶ τύχης καὶ εἴδους, ἐξ ἁρματείου δίφρου δῆσαι κελεύσας ζῶντα καὶ τοὺς ἵππους ἐλαύνειν ἀνὰ κράτος ἐν τῇ πάντων ὄψει διαφθείρει. Τούτων οὐκ ἂν ἔχοι τις εἰπεῖν δεινότερα πάθη οὐδ' ὄψεις φοβερωτέρας. **26** Πῶς δὴ ταῦτα ἡρμήνευκεν ὁ σοφιστής, ἄξιον ἰδεῖν, πότερον σεμνῶς καὶ ὑψηλῶς ἢ ταπεινῶς καὶ καταγελάστως.

Ὁ δὲ βασιλεὺς ἔχων τὸ σύνταγμα προηγεῖτο. Καί πως ἐβεβούλευτο τῶν πολεμίων τοις ἀρίστοις ἀπαντᾶν εἰσιόντι· τοῦτο γὰρ ἔγνωστο κρατήσασιν ἑνὸς συνεκβαλεῖν καὶ τὸ πλῆθος. Ἡ μὲν οὖν ἐλπὶς αὕτη συνέδραμεν εἰς τὸ τολμᾶν, ὥστ' Ἀλέξανδρον μηδέποτε κινδυνεῦσαι πρότερον οὕτως. Ἀνὴρ γὰρ τῶν πολεμίων εἰς γόνατα συγκαμφθεὶς ἔδοξε τοῦτ' Ἀλεξάνδρῳ τῆς ἱκετείας ἕνεκα πρᾶξαι. Προσέμενος δ' ἐγγὺς μικρὸν ἐκνεύει τὸ ξίφος ἐνέγκαντος ὑπὸ τὰ πτερύγια τοῦ θώρακος, ὥστε γενέσθαι καὶ τὴν πληγὴν οὐ καιριωτάτην. Ἀλλὰ τὸν μὲν αὐτὸς ἀπώλεσεν κατὰ κεφαλῆς τύπτων τῇ μαχαίρᾳ, τοὺς δ' ἄλλους ὀργὴ πρόσφατος ἐπίμπρα. Οὕτω γὰρ ἑκάστου τὸν ἔλεον ἐξέστησεν ἡ τοῦ τολμήσαντος ἀπόνοια τῶν μὲν ἰδόντων, τῶν δ' ἀκουσάντων, ὥστε τετρακισχιλίους ὑπὸ τὴν σάλπιγγ' ἐκείνην τῶν βαρβάρων κατακοπῆναι. Τὸν μέντοι Βαῖτιν αὐτὸν ἀνήγαγον ζῶντα Λεόννατος καὶ Φιλώτας. Ἰδὼν δὲ πολύσαρκον καὶ μέγαν καὶ βλοσυρώτατον (μέλας γὰρ ἦν καὶ τὸ χρῶμα), μισήσας ἐφ' οἷς ἐβεβούλευτο καὶ τὸ εἶδος ἐκέλευσεν διὰ τῶν ποδῶν χαλκοῦν ψάλιον διείραντας ἕλκειν κύκλῳ γυμνόν· πιλούμενος δὲ κακοῖς περὶ πολλὰς τραχύτητας ἔκραζεν. Αὐτὸ δ' ἦν, ὃ λέγω, τὸ συνάγαγον ἀνθρώπους· ἐπέτεινε μὲν γὰρ ὁ πόνος, βάρβαρον δ' ἐβόα, δεσπότην καὶ ἱκετεύων· γελᾶν δὲ ὁ σολοικισμὸς ἐποίει. Τὸ δὲ στέαρ καὶ τὸ κύτος της γαστρὸς ἐνέφαινε Βαβυλώνιον ζῷον ἕτερον ἀνδρός. Ὁ μὲν οὖν ὄχλος ἐνέπαιζε, στρατιωτικὴν ὕβριν ὑβρίζων εἰδεχθῆ καὶ τῷ τρόπῳ σκαιὸν ἐχθρόν.

sola paginetta fatta bene non la puoi trovare. Di sicuro pensava che le sue scelte fossero migliori di quelle degli altri, e metteva gran cura nel far ciò di cui un uomo qualunque provvisto di buon senso si sarebbe vergognato, perfino se fosse incappato in un discorso da improvvisare.

24 Citerò anche un passo di argomento storico, perché ti sia chiaro, dal confronto, quanta dignità possieda la nobiltà del ritmo, quanta volgarità invece un ritmo che sia ignobile. Il fatto, che costituisce il soggetto scelto dal sofista,[23] è una cosa di questo genere: **25** Alessandro, mentre assedia Gaza, una piazzaforte molto solida della Siria, viene ferito nell'attacco, e alla fine espugna la piazzaforte. Preso dall'ira, fa sgozzare tutti i prigionieri, ordinando ai Macedoni di uccidere chi capiti loro per le mani. Quando prende prigioniero il capo in persona, uomo di prestigio per il suo successo e per il suo aspetto, ordina di legarlo vivo a un carro e di lanciare i cavalli a tutta forza, per farlo morire sotto gli occhi di tutti. Non si potrebbero descrivere casi più terribili né spettacoli più tremendi. **26** Come il nostro sofista abbia espresso tutto questo, val la pena verificarlo: se in forma nobile ed elevata, o dappoco e ridicola:

> *Il re procedeva in testa delle sue truppe. Era stato in qualche modo convenuto da parte dei capi nemici di affrontarlo mentre faceva il suo ingresso in città. Questo, infatti, era stato ponderato: che avuta la meglio su di lui solo, avrebbero ricacciato insieme anche l'esercito. Proprio quella speranza ebbe a tramutarsi in audacia, al punto che Alessandro mai aveva corso prima di allora un pericolo tale. Uno dei nemici infatti, accucciatosi alle sue ginocchia, sembrò ad Alessandro che questo facesse in atto di supplica. Fattolo accostare, di poco schiva il pugnale che questi portava sotto la falda della corazza, in modo che anche la ferita non risultò mortale. Quanto all'attentatore, l'uccise lui stesso, colpendolo al capo con la daga, mentre gli altri fu un nuovo accesso d'ira ad infiammarli. In questo modo l'insensatezza di chi aveva osato spazzò via la pietà di ciascuno, sia di chi aveva assistito alla scena, sia di chi ne aveva avuto notizia: sicché, quattromila barbari furono fatti a pezzi al suono della tromba. Quanto a Batis, Leonnato e Filota lo portarono, vivo, dinanzi al re. Alessandro, vedendo il gigante, grande e grosso, truce assai (infatti era nero di pelle), odiandolo per i motivi per cui aveva tramato, e per il suo aspetto, ordinò di trascinarlo nudo tutto intorno, dopo avergli fatto passare attraverso i piedi un morso di bronzo: oppresso dal dolore provocatogli dalle molte asperità del terreno, urlava. Fu questo, di cui parlo, che chiamò a raccolta gli uomini: il dolore, infatti, si faceva più intenso; il negro, trascinato, in lingua barbara gridava, invocava: 'signore!' La sgrammaticatura faceva ridere. Il lardo e la cavità del suo ventre evocavano una bestia babilonese, altro che un uomo. La folla ci si divertiva, oltraggiando alla soldatesca un nemico orribile d'aspetto, e rozzo a quel modo*[24].

27 Ἆρά γε ὅμοια ταῦτ' ἐστὶ τοῖς Ὁμηρικοῖς ἐκείνοις, ἐν οἷς Ἀχιλλεύς ἐστιν αἰκιζόμενος Ἕκτορα μετὰ τὴν τελευτήν; Καίτοι τό γε πάθος ἐκεῖνο ἔλαττον· εἰς ἀναίσθητον γὰρ σῶμα ἡ ὕβρις. Ἀλλ' ὅμως ἄξιον ἰδεῖν πόσῳ διενήνοχεν ὁ ποιητὴς τοῦ σοφιστοῦ·

Ἦ ῥα, καὶ Ἕκτορα δῖον ἀεικέα μήδετο ἔργα·
ἀμφοτέρων μετόπισθε ποδῶν τέτρηνε τένοντας
ἐς σφυρὸν ἐκ πτέρνης, βοέους δ' ἐξῆπτεν ἱμάντας,
ἐκ δίφροιο δ' ἔδησε· κάρη δ' ἕλκεσθαι ἔασεν.
Ἐς δίφρον δ' ἀναβας ἀνά τε κλυτὰ τεύχε' ἀείρας
μάστιξεν δ' ἐλάαν· τὼ δ' οὐκ ἄκοντε πετέσθην.
Τοῦ δ' ἦν ἑλκομένοιο κονίσαλος· ἀμφὶ δὲ χαῖται
κυάνεαι πίμπλαντο, κάρη δ' ἅπαν ἐν κονίῃσι
κεῖτο πάρος χαρίεν· τότε δὲ Ζευς δυσμενέεσσι
δῶκεν ἀεικίσσασθαι ἑῇ ἐν πατρίδι γαίῃ.
Ὡς τοῦ μὲν κεκόνιτο κάρη ἅπαν· ἡ δέ νυ μήτηρ
τῖλλε κόμην, ἀπὸ δὲ λιπαρὴν ἔρριψε καλύπτρην
τηλόσε· κώκυσεν δὲ μάλα μέγα παῖδ' ἐσιδοῦσα.
Ὤιμωξεν δ' ἐλεεινὰ πατὴρ φίλος, ἀμφὶ δὲ λαοὶ
κωκυτῷ τ' εἴχοντο καὶ οἰμωγῇ κατὰ ἄστυ.
Τῷ δὲ μάλιστ' ἂρ ἔην ἐναλίγκιον, ὡς εἰ ἅπασα
Ἴλιος ὀφρυόεσσα πυρὶ σμύχοιτο κατ' ἄκρης.

28 Οὕτως εὐγενῆ ἅμα καὶ δεινὰ πάθη λέγεσθαι προσῆκεν ὑπ' ἀνδρῶν φρόνημα καὶ νοῦν ἐχόντων. Ὡς δὲ ὁ Μάγνης εἴρηκεν, ὑπὸ γυναικῶν ἢ κατεαγότων ἀνθρώπων λέγοιτ' ἂν καὶ οὐδὲ τούτων μετὰ σπουδῆς, ἀλλ' ἐπὶ χλευασμῷ καὶ καταγέλωτι.

29 Τί οὖν αἴτιον ἐκείνων μὲν τῶν ποιημάτων τῆς εὐγενείας, τούτων δὲ τῶν φλυαρημάτων τῆς ταπεινότητος; Ἡ τῶν ῥυθμῶν διαφορὰ πάντων μάλιστα, καὶ εἰ μὴ μόνη. Ἐν ἐκείνοις μὲν γὰρ οὐδεὶς στίχος ἄσεμνος, ἐνταῦθα δὲ οὐδεμία περίοδος ἥτις οὐ λυπήσει.

Εἰρηκὼς δὴ καὶ περὶ τῶν ῥυθμῶν ὅσην δύναμιν ἔχουσιν, ἐπὶ τὰ λειπόμενα μεταβήσομαι.

27 Ebbene, il passo non è forse simile ai versi di Omero, là dove Achille infierisce su di Ettore, dopo che questi è morto? Anche se, in questo caso, c'è una tensione emotiva minore: infatti, l'oltraggio viene fatto su di un corpo privo di sensi. Comunque, vale la pena di vedere di quanto il poeta risulti superiore al sofista.

Disse così, e intanto preparava per Ettore divino un oltraggio.
Nella parte posteriore dei piedi forò i tendini,
tra caviglia e tallone, vi passò delle corregge
e le legò al carro, lasciando che la testa penzolasse;
poi salì sul carro sollevando le armi famose
e con un colpo di frusta stimolò i cavalli che di slancio presero il volo.
Una nuvola nera si leva intorno al corpo trascinato, i capelli
bruni si sparsero, nella polvere giacque
la testa che prima era così bella e che ora Zeus ai nemici
concesse per farne scempio nella sua stessa patria.
La testa era tutta coperta di polvere, e sua madre
si strappava i capelli, gettando lontano il suo bianco velo;
quindi levò alto un grido alla vista del figlio.
Scoppiò in singhiozzi dolorosi anche il padre, e intorno il popolo intero
si abbandonava al pianto e ai lamenti.
Era come se la città intera,
l'alta città di Ilio bruciasse dalle fondamenta[25].

28 Così si sarebbero dovuti descrivere degli eventi dolorosi, nobili e al contempo terribili, se solo si possedesse intelligenza e capacità di giudizio. Ma come Magnesia ha detto queste cose, starebbero bene in bocca a delle donne o a degli smidollati[26], e che per giunta non parlino neppure sul serio, ma per celia, e per far ridere.

29 Qual è dunque la ragione della nobiltà di quei versi, e della miseria di codeste chiacchere? La differenza sta soprattutto nei ritmi, anche se non è solo quella la causa. Nei versi omerici, non c'è un solo verso privo di dignità; qui in Egesia, non c'è un periodo che non offenda l'orecchio.

Dopo aver trattato il valore dei ritmi, passerò ora al resto.

[*Analisi ritmiche*]

1 Βεβαία 'solida' è lezione di P, accolta da Aujac-Lebel, mentre gli altri editori preferiscono la variante γενναία 'nobile' di F, che implica una corrispondenza, banalizzante il testo, tra le proprietà dei ritmi e quelle della composizione; a sostegno della lezione di P si può invocare anche la ricorrenza nel *CV* di parole ed espressioni che appartengono al campo semantico della 'stabilità': cfr. n. 3 a *CV* 6.3.

2 Questa affermazione contraddice quanto espresso in *CV* 16.1-2, a proposito del rapporto 'naturale' tra parole e cose, e poggia sulla teoria opposta, di marca peripatetica, circa l'origine convenzionale del linguaggio: cfr. n. 18 a *CV* 3.16 e n. 6 a *CV* 16.4.

3 I campioni di prosa ritmica felicemente realizzata presentati in questo capitolo sono ricavati da discorsi riconducibili ad una precisa tipologia (epitafio), i cui autori Dionigi qui e altrove indica come esemplari nel loro stile. Tucidide è modello di stile austero (cfr. *CV* 22.34), di quello stile elevato, «insolito, ricercato, fortemente strutturato, colmo di ogni tipo di aggiunta ornamentale», che Gorgia sviluppa in direzione di una artificiosa ridondanza (cfr. *Dem.* 1.3); Platone e Demostene rappresentano due diverse realizzazioni dello stile 'misto', il secondo superiore al primo (cfr. *CV* 24.5; *Dem.* 5 e 46-7; *Pomp.* 2.5 e n. 7 a *CV* 12.12).

4 Thuc. 2.35.

5 Negli esempi riportati nel presente capitolo è chiaramente individuabile la corrispondenza tra *cola* ritmici e *cola* logico-sintattici.

6 Cfr. *CV* 17.4 (spondeo), 17.10 (anapesto), 17.14 (cretico). Lo schema ritmico indicato da Dionigi per il primo *colon* è il seguente: – –, – –, – –, ∪ ∪ –, – –, – ∪ –

7 Lo schema ritmico proposto per il secondo *colon* è il seguente: ∪ – –, ∪ – –, – ∪ –, ∪ – –, ∪ – –, ∪.

8 Lo schema metrico proposto per il terzo *colon* è il seguente: – ∪ –, ∪ ∪ –, – –, ∪ ∪ –, – ∪ ∪, – ∪ ∪, – –, – –, –. La sillaba finale dell'aggettivo καλόν, che dovrebbe essere considerata breve ai fini prosodici, è qui registrata come lunga, secondo i parametri indicati in *CV* 15.2, ma anche negli esempi sotto riportati la scansione ritmica proposta si discosta più volte dalle regole della prosodia verbale. La 'catalessi' è la soppressione della sillaba finale di una sequenza metrica costituente un verso o una strofe.

9 Si recepisce con beneficio d'inventario la congettura di Aujac-Lebel εὐγενὴς ὡς καλλίστους. Essa appiana in modo accettabile la difficoltà del testo del cod. P καλλίστης εὐγενὴς ὡς. Altri preferiscono la lezione di F καλλιεπὴς ὡς εὐγενεῖς (nella citazione di Lacare sofista: καλλιεπὴς καὶ εὐγενεῖς), riferendo il primo aggettivo ('di bello stile') a Tucidide (cfr. D.H. *Thuc.* 27, dove καλλιλογία è apprezzata qualità dello stile tucidideo), il secondo ('nobili') ai ritmi.

10 Cfr. Plat. *Mx.* 236d. È l'esordio del celebre discorso funebre per i morti della guerra di Corinto, la cui composizione Socrate attribuisce ad Aspasia, la notissima etera di Mileto che fu compagna di Pericle. Secondo Cicerone, *orat.* 44,151, l'orazione fu tanto apprezzata da essere declamata ogni anno in quella ricorrenza. Il passo è citato anche in D.H. *Dem.* 26.1 e in Longin. 28.2; un altro passo dell'epitafio, di poco successivo a questo, è riportato in *CV* 9.4.

11 Per la nozione di 'periodo' vd. *supra*, *CV* 2.4.

12 In greco ῥυθμοί: per l'intercambiabilità dei termini cfr. *CV* 17.2.

13 Lo schema ritmico indicato da Dionigi per il primo *colon* è il seguente: – – ∪, – –, – ∪ ∪, – –, – ∪ – (∪ ∪ –), – –, ∪ – – (∪ ∪ –), –. Il quinto piede può essere scandito come cretico o come anapesto, a seconda che la sillaba -τα valga come lunga, in quanto seguita da due consonanti, o come breve, in quanto la combinazione di una consonante muta con una liquida non comporta in genere l'allungamento della vocale precedente (si tratta della regola prosodica della *positio debilis*). Nel settimo piede la sillaba -σιν può essere percepita come lunga, in quanto terminante in consonante continua (cfr. il caso della sillaba finale di καλόν nell'esempio tucidideo sopra riportato), o come breve, secondo le norme della prosodia verbale.

14 Lo schema ritmico proposto per il secondo *colon* è il seguente: – ∪ –, – ∪ –, – –, – –, – ∪ –, ∪ – –.

15 Cfr. Hom. *Il.* 23. 382. Il verso omerico si riferisce a Diomede, che avrebbe superato Eumelo nella corsa dei carri, se Apollo non l'avesse ostacolato. Il confronto tra Platone e Demostene è assimilato allo scontro tra due eroi omerici.

16 A penalizzare Platone, soprattutto nel confronto con Demostene ed altri prosatori di vaglia, sarebbe una non sempre adeguata scelta delle parole: cfr. *CV* 25.8. Il giudizio di Dionigi sulla scrittura platonica non è sempre positivo: di Platone egli apprezza senza riserve la forma della conversazione (cfr. *Pomp*. 2.5, *Dem*. 23.2: «Se gli dèi conversano con la lingua degli uomini, il loro re non può non parlare come Platone»), ma negli altri generi di discorso utilizzati dal filosofo si criticano l'uso eccessivo di figure gorgiane e di una dizione poetica, turgida e ditirambica (cfr. *Pomp*. 2.2, *Dem*. 7, 23, 30, *Din*. 8, e, sulla stessa linea, Demetr. *Eloc*. 78 ss.; sull'accezione negativa di διθυραμβικός e διθυραμβώδης in Dionigi cfr. Geigenmueller 1908, p. 110). Non risparmia critiche agli eccessi di Platone neppure l'anonimo del *Sublime*, che peraltro si professa ammiratore entusiasta del suo stile: cfr. Longin. 4.6 e 32.7-8. Per un esame delle testimonianze: cfr. Norden 1986, I pp. 115-24.

17 Cfr. *CV* 25.3. La valutazione positiva qui espressa sullo stile di Demostene fu largamente condivisa: cfr. *e.g.* Longin. 14; Plut. *Dem*. 11.4; Ps.-Luc. *Dem. Enc*. 32; Cic. *de orat.* 3.28; Quint. *inst.* 10.1.76

18 Dem. 18.1: il passo è riproposto in *CV* 25.25-28, con la denominazione *Per Ctesifonte* e per di più con un'analisi ritmica che si discosta sia nella ripartizione dei *cola* sia nell'attribuzione della quantità sillabica; Quintiliano, *inst.* 9.4.63, lo cita come esempio di *compositio severa*.

19 Lo schema ritmico indicato per il primo *colon* è il seguente: – – ∪, – –, ∪ ∪ –, – –, – ∪ –, – ∪ –, – ∪ –, – –.

20 Lo schema ritmico proposto per il secondo *colon* è il seguente: ∪– –, – – ∪ (– ∪ ∪), – ∪ –, ∪ ∪ ∪ –, – ∪ ∪ ∪, – – – (– – ∪), – –. Il secondo piede si può leggere cone baccheo o dattilo a seconda che la sillaba finale di εὔνοιαν sia considerata lunga, secondo le convenzioni della ritmica, o breve, secondo la prosodia verbale. Dionigi chiama «piedi (o 'ritmi') composti» quelli che constano di più di tre sillabe: cfr. *CV*. 17.15. Il dittongo finale di πόλει viene scandito come breve.

21 Lo schema ritmico indicato da Dionigi per il terzo *colon* è il seguente: ∪ – –, ∪ – –, – ∪ –, – –, – ∪ ∪ (– – ∪), – ∪ –, ∪.

22 Giudizi negativi sullo stile di Egesia, indicato concordemente dagli antichi come caposcuola dell'Asianesimo (cfr. Str. 14.1.41) sono espressi, oltre che da Strabone, dal peripatetico Agatarchide di Cnido, in Phot. *Bibl.* cod. 250, p. 446a; Cic. *Brut.* 286 s.; *orat.* 226-228, 230 s., *Att.* 12.6.1; Longin. 3.2; Phld. *Rh.* 1.180.15 Sudhaus; Gell. 9.4.3: il repertorio completo delle fonti in *FGrHist* 142 II, pp. 804-6; cfr. Calboli 1987b, pp. 217-25; Donadi 2000, pp. 13-14; Donadi 2000c, pp. 327-28.

23 Lo stesso appellativo, σοφιστής, ha valenza spregiativa anche nel giudizio di Agatarchide (cfr. n. precedente): Calboli 1987b, p. 224, n. 32, ne deduce che già gli antichi notavano la filiazione tra lo stile di Egesia e la sofistica. In *CV* 25.32 σοφιστής è riferito a Isocrate e a Platone.

24 Egesia, *FGrHist* 142 F 5. Il passo, «il più ampio frammento della storiografia tragica di età ellenistica» (cfr. Calboli 1987a, p. 36), di cui Dionigi è testimone unico, è tratto dalla *Storia di*

Alessandro. Per un'analisi puntuale e per il confronto con fonti storiche parallele (Curt. Ruf. 4.6. 7-30; Arr. *An.Al*. 25. 4-27, 21), si rimanda a Spina 1989a, pp. 43-64; Spina 1989b, pp. 333-40. Per le difficoltà di una ricostruzione del testo, in presenza di varianti eterogenee, anche dal punto di vista stilistico, cfr. Donadi 2000c pp. 327-43.

25 Hom. *Il*. 395-411.

26 Cfr. *supra*, *CV* 17.9, a proposito dell'anfibraco.

Capitolo diciannovesimo

XIX

1 Ἦν δέ μοι τρίτον θεώρημα τῶν ποιούντων τὴν καλὴν ἁρμονίαν ἡ μεταβολή· λέγω δὲ οὐ τὴν ἐκ τῶν κρειττόνων ἐπὶ τὰ χείρω (πάνυ γὰρ εὔηθες) οὐδέ γε τὴν ἐκ τῶν χειρόνων ἐπὶ τὰ κρείττω, ἀλλὰ τὴν ἐν τοῖς ὁμοειδέσι ποικιλίαν. **2** Κόρον γὰρ ἔχει καὶ τὰ καλά, ὥσπερ καὶ τὰ ἡδέα, μένοντα ἐν τῇ ταυτότητι· ποικιλλόμενα δ' ἐν ταῖς μεταβολαῖς ἀεὶ καινὰ μένει.

Τοῖς μὲν οὖν τὰ μέτρα καὶ τὰ μέλη γράφουσιν οὐχ ἅπαντα ἔξεστι μεταβάλλειν ἢ οὐχ ἅπασιν οὐδ' ἐφ' ὅσον βούλονται. **3** Αὐτίκα τοῖς μὲν ἐποποιοῖς μέτρον οὐκ ἔξεστι μεταβάλλειν, ἀλλ' ἀνάγκη πάντας εἶναι τοὺς στίχους ἑξαμέτρους· οὐδέ γε ῥυθμόν, ἀλλὰ τοῖς ἀπὸ μακρᾶς ἀρχομένοις συλλαβῆς χρήσονται καὶ οὐδὲ τούτοις ἅπασι.

4 Τοῖς δὲ τὰ μέλη γράφουσιν τὸ μὲν τῶν στροφῶν τε καὶ ἀντιστρόφων οὐχ οἷόν τε ἀλλάξαι μέλος, ἀλλ' ἐάν τ' ἐναρμονίους ἐάν τε χρωματικὰς ἐάν τε διατόνους ὑποθῶνται μελῳδίας, ἐν πάσαις δεῖ ταῖς στροφαῖς καὶ ἀντιστρόφοις τὰς αὐτὰς ἀγωγὰς φυλάττειν. **5** Οὐδέ γε τοὺς περιέχοντας ὅλας τὰς στροφὰς ῥυθμοὺς καὶ τὰς ἀντιστροφάς, ἀλλὰ δεῖ καὶ τούτους τοὺς αὐτοὺς διαμένειν. Περὶ δὲ τὰς καλουμένας ἐπῳδοὺς ἀμφότερα κινεῖν ταῦτα ἔξεστι τό τε μέλος καὶ τὸν ῥυθμόν. **6** Τὰ τε κῶλα ἐξ ὧν ἑκάστη συνέστηκε περίοδος ἐπὶ πολλῆς ἐξουσίας δέδοται [αὐτοῖς] ποικίλως διαιρεῖν ἄλλοτε ἄλλα μεγέθη καὶ σχήματα αὐτοῖς περιτιθέντας, ἕως ἂν ἀπαρτίσωσι τὴν στροφήν· ἔπειτα πάλιν δεῖ τὰ αὐτὰ μέτρα καὶ κῶλα ποιεῖν.

7 Οἱ μὲν οὖν ἀρχαῖοι μελοποιοί, λέγω δὲ Ἀλκαῖόν τε καὶ Σαπφώ, μικρὰς ἐποιοῦντο στροφάς, ὥστ' ἐν ὀλίγοις τοῖς κώλοις οὐ πολλὰς εἰσῆγον τὰς μεταβολάς, ἐπῳδοῖς τε πάνυ ἐχρῶντο ὀλίγοις. Οἱ δὲ περὶ Στησίχορόν τε καὶ Πίνδαρον μείζους ἐργασάμενοι τὰς περιόδους εἰς πολλὰ μέτρα καὶ κῶλα διένειμαν αὐτὰς οὐκ ἄλλου τινὸς ἢ τῆς μεταβολῆς ἕρωτι.

8 Οἱ δέ γε διθυραμβοποιοὶ καὶ τοὺς τρόπους μετέβαλλον Δωρίους τε καὶ Φρυγίους καὶ Λυδίους ἐν τῷ αὐτῷ ᾄσματι ποιοῦντες, καὶ τὰς μελῳδίας ἐξήλλαττον τότε μὲν ἐναρμονίους ποιοῦντες, τότε δὲ χρωματικάς, τότε δὲ διατόνους, καὶ τοῖς ῥυθμοῖς κατὰ πολλὴν ἄδειαν ἐνεξουσιάζοντες διετέλουν, οἵ γε κατὰ Φιλόξενον καὶ Τιμόθεον καὶ Τελεστήν, ἐπεὶ παρά γε τοῖς ἀρχαίοις τεταγμένος ἦν καὶ ὁ διθύραμβος.

XIX

1 Mi restava un terzo elemento da considerare, per rendere bella la composizione: la varietà[1]. Non intendo con questa il passare da ciò che è migliore a ciò che è peggiore (sarebbe certo cosa sciocca), né da ciò che è peggiore a ciò che è migliore, ma introdurre la varietà in un insieme omogeneo. **2** Infatti, anche le cose belle (come pure quelle piacevoli) producono sazietà, se permangono sullo stesso registro; ma rese cangianti con l'uso della varietà risultano sempre cosa nuova.

Tuttavia, a chi scrive in metri recitati e in sequenze liriche non è concesso apportare cambiamenti dovunque, o perlomeno non a tutti è permesso, e non nella misura in cui lo vogliono. **3** Per esempio, i poeti epici non possono variare di metro, ma si vuole che tutti i versi siano esametri; né possono d'altro canto variare di ritmo, ma faranno uso di quelli che cominciano con una sillaba lunga, e fra questi, neppure di tutti[2].

4 Ai poeti lirici, invece, non è concesso modificare la melodia[3] delle strofe e delle antistrofe: sia essa su base enarmonica, o cromatica, o diatonica[4], tutte le strofe e le antistrofe devono mantenere lo stesso andamento melodico[5]. **5** Né si possono modificare i ritmi costitutivi dell'intera strofe e dell'antistrofe, ma bisogna che anche questi rimangano gli stessi[6], mentre nei cosiddetti epòdi[7] è lecito cambiare entrambi questi elementi, sia la melodia che il ritmo. **6** Per quanto riguarda i *cola* di cui ogni periodo è costituito, è dato di dividerli in vario modo con molta libertà, dando loro lunghezza e struttura diversa, purché entrino esattamente nella strofe[8]; ma successivamente bisogna riprodurre gli stessi metri e gli stessi *cola*[9].

7 Gli antichi poeti lirici, mi riferisco ad Alceo e a Saffo[10], componevano delle strofe di breve estensione, in modo che nei pochi *cola* non molte erano le variazioni[11] introdotte, e facevano uso assai parcamente degli epodi. Stesicoro, Pindaro e la loro scuola[12] fecero periodi di maggiore ampiezza, dividendoli in metri e *cola* numerosi, non per altro scopo se non per amore della varietà.

8 Quanto agli autori di ditirambi[13], essi variavano anche i modi[14], passando dal genere dorico, al frigio, al lidio all'interno dello stesso canto; essi alteravano anche le melodie, con l'uso sia di quella enarmonica, che di quelle cromatica e diatonica; e con i ritmi, con molta licenza si prendevano continue libertà; è il caso di autori come Filosseno, Timoteo o Teleste[15], dato che presso gli antichi era fissato da regole anche il ditirambo.

9 Ἡ δὲ πεζὴ λέξις ἅπασαν ἐλευθερίαν ἔχει καὶ ἄδειαν ποικίλλειν ταῖς μεταβολαῖς τὴν σύνθεσιν ὅπως βούλεται. **10** Καὶ ἔστι λέξις κρατίστη πασῶν, ἥτις ἂν ἔχῃ πλείστας ἀναπαύλας τε καὶ μεταβολὰς ἁρμονίας, ὅταν τουτὶ μὲν ἐν περιόδῳ λέγηται, τουτὶ δ' ἔξω περιόδου καὶ ἥδε μὲν ἡ περίοδος ἐκ πλειόνων πλέκηται κώλων, ἥδε δ' ἐξ ἐλαττόνων, αὐτῶν δὲ τῶν κώλων τὸ μὲν βραχύτερον ᾖ, τὸ δὲ μακρότερον, καὶ τὸ μὲν γοργότερον, τὸ δὲ βραδύτερον, τὸ δὲ ἀκριβέστερον, ῥυθμοί τε ἄλλοτε ἄλλοι καὶ σχήματα παντοῖα καὶ τάσεις φωνῆς (αἱ καλούμεναι προσῳδίαι) διάφοροι κλέπτουσαι τῇ ποικιλίᾳ τὸν κόρον. **11** Ἔχει δέ τινα χάριν ἐν τοῖς τοιούτοις καὶ τὸ οὕτω συγκείμενον ὥστε μὴ συγκεῖσθαι δοκεῖν. Οὐ πολλῶν δ' οἶμαι δεῖν λόγων εἰς τοῦτο τὸ μέρος· ὅτι γὰρ ἥδιστόν τε καὶ κάλλιστον ἐν λόγοις μεταβολή, πάντας εἰδέναι πείθομαι.

12 Παράδειγμα δὲ αὐτῆς ποιοῦμαι πᾶσαν μὲν τὴν Ἡροδότου λέξιν, πᾶσαν δὲ τὴν Πλάτωνος, πᾶσαν δὲ τὴν Δημοσθένους. Ἀμήχανον γὰρ εὑρεῖν τούτων ἑτέρους ἐπεισοδίοις τε πλείοσι καὶ ποικιλίαις εὐροωτέραις καὶ σχήμασι πολυειδεστέροις χρησαμένους· λέγω δὲ τὸν μὲν ὡς ἐν ἱστορίας σχήματι, τὸν δ' ὡς ἐν διαλόγων χάριτι, τὸν δ' ὡς ἐν λόγων ἐναγωνίων χρείᾳ.

13 Ἀλλ' οὐχ ἥ γε Ἰσοκράτους καὶ τῶν ἐκείνου γνωρίμων αἵρεσις ὁμοία ταύταις ἦν, ἀλλὰ καίπερ ἡδέως καὶ μεγαλοπρεπῶς πολλὰ συνθέντες οἱ ἄνδρες οὗτοι περὶ τὰς μεταβολὰς καὶ τὴν ποικιλίαν οὐ πάνυ εὐτυχοῦσιν. Ἀλλ' ἔστι παρ' αὐτοῖς εἷς περιόδου κύκλος, ὁμοειδὴς σχημάτων τάξις, συμπλοκὴ φωνηέντων ἡ αὐτή, ἄλλα πολλὰ τοιαῦτα κόπτοντα τὴν ἀκρόασιν. **14** Οὐ δὴ ἀποδέχομαι τὴν αἵρεσιν ἐκείνην κατὰ τοῦτο τὸ μέρος· καὶ αὐτῷ μὲν ἴσως τῷ Ἰσοκράτει πολλαὶ χάριτες ἐπήνθουν ταύτην ἐπικρύπτουσαι τὴν ἀμορφίαν, παρὰ δὲ τοῖς μετ' ἐκεῖνον ἀπ' ἐλαττόνων τῶν ἄλλων κατορθωμάτων περιφανέστερον γίνεται τοῦτο τὸ ἁμάρτημα.

9 Per quanto riguarda la prosa, essa gode di libertà e di licenza totale nel variare con cambiamenti la composizione come vuole. **10** E il più potente fra tutti gli stili è quello che ha il maggior numero di pause e di variazioni nell'armonizzazione; quando qui ci si esprima all'interno di un periodo, in altro luogo no; quando da una parte il periodo sia formato da più *cola*, dall'altra di meno; quando fra gli stessi *cola* uno sia più breve, l'altro più lungo; uno più precipitoso, l'altro più lento, l'altro ancora più regolato; i ritmi sono di volta in volta diversi, gli schemi diversi, le intonazioni della voce (i cosiddetti accenti) differenti, per togliere, con il loro variare, il senso di sazietà. **11** C'è una certa grazia in questo, perché il tutto è costruito in modo tale da non sembrar costruito. Credo non ci sia bisogno di molti discorsi, relativamente a questo punto; dato che quel che procura il maggior piacere e la maggior bellezza al discorso è costituito dalla varietà: tutti lo sanno, ne sono convinto.

12 Un esempio di varietà lo danno tutto Erodoto, tutto Platone, tutto Demostene[16]. Impossibile trovarne degli altri, che facciano uso di digressioni più frequenti di loro, che si servano di una varietà di toni più fluente, di figure[17] più diverse. Faccio riferimento al primo per quanto riguarda la forma della narrazione storica, al secondo per la grazia dei dialoghi, al terzo per la pratica dei discorsi giudiziari.

13 Isocrate e i suoi discepoli invece non fanno le stesse scelte; benché le loro composizioni siano nel complesso piene di attrattiva e di grandiosità, per quel che riguarda la varietà e i cambiamenti di tono proprio non colgono nel segno. C'è in loro un solo periodo circolare, un'uniformità strutturale, una combinazione di vocali sempre uguale, e molti altri elementi che stancano l'ascolto[18]. **14** Non accetto quelle scelte su questo punto; tuttavia se in Isocrate molte grazie fiorivano a dissimulare quell'ineleganza, nei suoi eredi, in cui le cose riuscite sono più rare, questo errore risulta ancor più evidente[19].

[*La varietà in poesia e in prosa*]

1 In greco μεταβολή (cfr. *supra*, *CV* 11.1 e anche n. 6 a *CV* 12.10), parola con ampio spettro semantico. In ambito retorico designa – come la corrispondente latina *variatio* – la 'variazione di stile', che si realizza nella scelta e nella disposizione delle idee, delle parole, delle figure, produce ποικιλία ed ha per effetto lo straniamento: cfr. Ernesti 1795, p. 211; Lausberg 1990, p. 142, § 257. In Dem. *Eloc.* 148 μεταβολή è figura retorica affine alla μετάνοια, 'ritrattazione'. Nella retorica del "Gruppo μ" è *metabole* «ogni specie di cambiamento di un aspetto qualsiasi del linguaggio» (*Retorica generale* 1976, p. 34). In ambito poetico, μεταβολή investe, oltre alla λέξις, anche ritmo e musica (cfr. Quint. *inst.* 9.4.50) e può indicare la variazione ritmica del tempo di dizione o dei generi podici: cfr. Rossi 1963, p. 15 n. 30, Gentili & Lomiento 2003, p. 43. In ambito musicale (si veda *e.g.* Aristid.Quint. 1.19, p. 40.1 ss. W.-I.) μεταβολή assume l'accezione specifica di 'modulazione' ed ha un campo di applicazione che spazia dai ritmi ai generi musicali (enarmonico, diatonico, cromatico), dai moduli scalari (ἁρμονίαι) alle chiavi di trasposizione (τόνοι): cfr. Barker 1989, p. 193; Andreatta 2008a, pp. 40-43, Moretti 2010, p. 282.

2 L'omogeneità ritmica che caratterizza l'esametro è data dalla scelta di piedi di genere pari e discendente, come il dattilo e lo spondeo e, limitatamente alla sesta sede, il trocheo, che pur non essendo pari, è tuttavia di ritmo discendente.

3 In greco μέλος. Diversamente da altri luoghi del trattato, in cui μέλος è la 'melodia' intesa nel senso più ampio, come musicalità del linguaggio (cfr. *CV* 11.1, 11.14, 11.15, 11.26, 13.1, 18.13) o poesia cantata (cfr. *CV* 11.6, 11.7, 11.8, 11.11), costituita da parole, melodia vera e propria e ritmo, qui e in *CV* 11.18 Dionigi sembra usare il termine *stricto sensu*, con riferimento ai tre principali 'generi' armonici, enarmonico, diatonico, cromatico (v. n. succ.). Altri vi ravvisano un senso ancora più specifico: 'scala musicale' (Winnington-Ingram 1958, pp. 41-42), 'modo melodico' (Lebel 1981, p. 215). Su questo cfr. Andreatta 2008a, pp. 42-43.

4 Per la teoria musicale greca (cfr. Aristox. *El.Harm.* 1.21.31 ss; 46.19 ss. Da Rios), il sistema-base dei suoni era il tetracordo, formato dalla successione di quattro suoni congiunti, i cui estremi (le due note fisse) erano a intervallo di quarta (due toni e un semitono), mentre la disposizione dei due suoni intermedi (le due note mobili) poteva variare a seconda del 'genere' del tetracordo: nel 'genere' enarmonico gli intervalli tra le note erano, in senso discendente, cioè dall'acuto al grave, due toni, quarto di tono, quarto di tono; nel 'genere' cromatico, un tono e mezzo, semitono, semitono; nel 'genere' diatonico, tono, tono, semitono. Congiungendo due tetracordi si otteneva un'armonia, ovvero una sequenza di suoni contenuti nell'ambito di un'ottava. Le 'armonie', in numero di otto, corrispondevano a otto modi (o moduli scalari): eolico, ionio, ipolidio, dorico, frigio, lidio, missolidio, ipodorico. Su questo si rimanda a Comotti 1991, pp. 84-85.

5 In greco ἀγωγή. Sulla scorta di Aujac-Lebel e di Andreatta 2008a, p. 37 n. 48 e pp. 46-47, il vocabolo è qui inteso nel senso di 'progressione melodica di suoni in una determinata scala', e non in senso ritmico, come 'tempo di dizione nella performance di un testo recitato', o come 'movimento nell'esecuzione di un testo musicale': cfr. Gentili & Lomiento 2003, p. 51.

6 La doppia norma qui indicata da Dionigi si riferisce alla conservazione della linea melodica e dell'andamento ritmico-musicale tra strofe ed antistrofe: ma ciò non implica necessariamente quella precisa corrispondenza *per syllabam*, su cui si è inteso fondare il 'principio di responsione' antistrofica del canto corale. Fonti più estese di Dionigi, ma non meno controver-

se, sul principio di responsione sono il 'ritmicologo' Aristide Quintiliano, 1.29 (p. 52 W.-I.), e il 'metricologo' Efestione, p. 59.11 s., p. 64.18 ss. Consbruch. Sulla problematica lettura del passo, si rimanda a Gentili & Lomiento 2003, pp. 72-73, Andreatta 2008a, pp. 47-51. Sulla responsione, uno degli *idola metrices*, si veda la bibliografia di Pöhlmann & West 2001, p. 16, n. 7, cui va ora aggiunto il contributo di Tessier 2011a.

7 'Epodo' (in greco è di genere femminile) è il nome dato alla strofe conclusiva di una composizione triadica, nella quale due strofe 'omogenee' per melodia e ritmo, si chiudono con una strofe 'eterogenea'. Questa, che è la combinazione più semplice, si chiama 'epodica'; se l'epodo si inserisce tra strofe e antistrofe, la triade si dice 'mesodica'; se l'epodo precede strofe e antistrofe, la triade si dice 'proodica'.

8 Nella poesia cantata, monodica o corale, μέτρον va inteso nel senso di successione alternata di sillabe lunghe e brevi ripetuta con una certa regolarità, quindi una 'misura base' chiaramente percepibile; κῶλον è una sequenza metrico-ritmica di una certa estensione (in genere dimetri acataletti e cataletti: cfr. Gentili & Lomiento 2003, pp. 38-39); il periodo (ἡ περίοδος, femm. in greco), formato da più κῶλα variamente combinati, è una 'frase' metrico-ritmica che eccede il verso della poesia recitata, e come il verso è delimitato da *syllaba anceps* e possibilità di iato; uno o più periodi costituiscono la στροφή (cfr. Gentili & Lomiento 2003, pp. 45-46). Pace 2002, pp. 33-34 e Andreatta 2008a, pp. 48-49, sulla scorta di D.H. *Dem.* 5.50.8 intendono περίοδος in questo passo (ed anche in *CV* 25.11) come nome generico per indicare ognuna delle sezioni (strofe, antistrofe o epodo) di una composizione epodica, mentre στροφή è usato per le strofe (uguali tra loro) di composizioni monostrofiche.

9 Il passaggio è di difficile interpretazione. Non è chiaro, infatti, se qui Dionigi formuli il principio di responsione tra strofe e antistrofe in termini di identità di μέτρα e κῶλα – quello stesso principio enunciato nei precedenti §§ 4-5 sotto il profilo melodico e ritmico –, se si riferisca piuttosto all'impiego di strutture monostrofiche, come quelle ricorrenti nella melica arcaica, o se invece alluda alla necessità che nella lirica corale alla struttura metrica della prima triade si uniformino le triadi successive.

10 Alceo di Mitilene visse tra il VII e il VI sec. a.C. Della sua produzione – dieci libri di carmi in dialetto eolico, di argomento politico, erotico, conviviale – rimangono ca. 400 frammenti, giunti in parte per tradizione indiretta in parte per ritrovamenti papiracei. In *CV* 24.5 Alceo è individuato come esponente dello stile 'di mezzo'. Saffo di Mitilene (o Ereso), contemporanea di Alceo, fu guida carismatica di un prestigioso tiaso femminile a Lesbo. Delle sue opere, di tema prevalentemente erotico, in dialetto eolico, divise in nove libri in base al metro, rimangono meno di 170 frammenti, noti per citazione indiretta, o contenuti in papiri e in cocci di vaso (ὄστρακα). Dobbiamo a Dionigi, *CV* 23.11, il testo dell'unica ode di Saffo pervenutaci per intero (fr. 1 Voigt, integrabile grazie al *POxy* 2288), tramandata come esempio di stile elegante.

11 In greco μεταβολή, qui intesa in senso lato come 'variazione', laddove in senso tecnico musicale vale 'modulazione': cfr. *CV* 11.1 e n. 3. Nel segno della μεταβολή Dionigi ripercorre brevemente la storia della poesia lirica, individuandone tre fasi di sviluppo: la melica arcaica, rappresentata da Alceo e Saffo, la lirica corale di Stesicoro e Pindaro, il nuovo ditirambo di Filosseno, Timoteo e Teleste. L'impiego sempre più diffuso della *metabolé* - osserva Dionigi – comportò in una prima fase solo dei cambiamenti nell'estensione delle strofe, ma non nella maniera compositiva; successivamente, con i ditirambografi del IV sec. l'innovazione investì ritmi, generi, stili musicali, determinando dei cambiamenti sempre più profondi nel rapporto tra parola e musica. Sull'evoluzione della musica nei secc. VI e V a.C. cfr. Comotti 1991, pp. 22-36.

12 Stesicoro di Imera (o Locri o Matauro, secondo Stefano di Bisanzio, *s.v.* Μάταυρος), vissuto dal 630 al 555 ca. a.C. secondo Suida, fu considerato dagli antichi il maggiore tra i poeti della prima stagione della lirica corale (cfr. i giudizi di apprezzamento in Cic. *Verr.* 2.2.86, Longin. 13.3, D.H. *Imit.* 2.7, p. 33 Aujac, Quint. *inst.* 10.1.62); scrisse 26 volumi di componimenti in dorico letterario, con predilezione per i temi epici e per il mito di Eracle. Ci rimangono un centinaio di frammenti di varia estensione. In *CV* 24.5 Stesicoro è individuato come rappresentante dell'armonia 'di mezzo'. Pindaro di Cinocefale, vissuto dal 518 al 438 ca. a.C., fu acclamato in tutto il

mondo greco come il massimo tra i poeti della fase più matura della lirica corale (cfr. D.H. *Imit.* 2.7, p. 33 Aujac; Quint. *inst.* 10.1.61). Delle sue opere, divise dagli Alessandrini in 17 libri, possediamo per intero solo quattro libri di epinici; il resto della sua produzione, che doveva coprire quasi tutti i generi della lirica corale, ed anche elegie ed epigrammi, è pervenuto frammentario. In *CV* 22.7 Pindaro è indicato quale esponente dell'armonia austera.

13 Il ditirambo, canto corale legato in genere al culto di Dioniso (e più raramente ad Apollo: cfr. Plut. *Mor.* 389c = *de E ap. Delph.* 9), accompagnato in origine dalla cetra e poi dall'aulo (cfr. Pratina, fr. 1 Page (*PMG* 708), in Ath. 14.617d). Genere già noto ad Archiloco nel VII sec. a.C. (cfr. fr. 120 West²), intrinsecamente versatile, subì nei secoli numerose trasformazioni che ne valorizzarono ora il carattere mimico-orchestico, ora quello narrativo, o quello drammatico e, nella sua fase più matura, la componente musicale: cfr. Zimmermann 2008, *passim*, ma spec. pp. 40-41, 44-46. Sul 'nuovo' ditirambo e la riforma musicale di Timoteo, cfr. ancora Zimmermann 2008, pp. 120-33; Comotti 1991, pp. 37-39.

14 In greco τρόποι. I τρόποι (come anche i τόνοι) sono propriamente 'le chiavi di trasposizione', ossia, per ciascun genere diatonico «le quindici scale che si ottenevano attribuendo un valore di nota musicale alle χορδαί del sistema perfetto immutabile … e trasportando la scala di due ottave che ne risultava di un semitono alla volta per tutti i semitoni che sono compresi in un'ottava più un tono» (da Comotti 1991, pp. 92-93, 134-35). Dionigi menziona qui i tre «modi» più diffusi, dorico, frigio, lidio. Un esempio di modo dorico è la scala discendente naturale di *mi*; un esempio di modo frigio è quella di *re*; un esempio di modo lidio è quella di *do*.

15 Sono tre dei più noti e discussi rappresentanti del nuovo stile musicale (cfr. Ath. 14.626b; Ps.-Plut. *Mus.* 21 e 30), che, con una sapiente combinazione di armonie e ritmi, affrancarono la musica dalla tradizionale funzione di accompagnamento del testo poetico, per raggiungere originali effetti mimetici e patetici. Filosseno di Citera visse all'incirca dal 435 al 380 a.C.; fu attivo alla corte di Dionigi I di Siracusa, dove cadde in disgrazia per la lingua troppo sciolta e morì ad Efeso. Tra le sue composizioni ditirambiche (*PMG* 814-36: ma il fr. 836 è attribuito a Filosseno di Leucade), la più nota è il *Ciclope* o *Galatea*, sull'infelice amore tra il mostro e la bella ninfa. Il più radicale degli innovatori, Timoteo di Mileto, visse dal 450 al 360 a.C. ca. e fu celebre oltre che per i ditirambi anche per i *nomoi* citarodici (*PMG* 777-804). A lui si deve l'introduzione del cromatismo e della modulazione nella performance musicale. Il suo nomo intitolato *I Persiani* è tramandato dal papiro più antico che ci sia pervenuto, risalente al IV sec. a.C. Meno noto fu Teleste di Selinunte, vissuto a cavallo tra il V e il IV sec. a.C, di cui possediamo solamente qualche titolo e pochissimi frammenti (*PMG* 805-12). La libertà nell'impiego delle melodie e delle armonie all'interno delle composizioni fu censurata da Platone, *Lg.* 700d-e: cfr. Pretagostini 1998, pp. 623-26.

16 Cfr. *CV* 24.5; Dionigi presenta l'esempio più alto per ciascuno dei generi di prosa, storiografia, dialogo filosofico, oratoria, secondo la distinzione che troviamo in Demetrio, *Eloc.* 19: «Ci sono tre generi di periodo: storico, dialogico e retorico».

17 In greco σχῆμα: vd. n. 9 a *CV* 4.5.

18 Per l'uso della amplificazione (μακρολογία), di un lessico corrente, dell'antitesi, del parallelismo, di suoni dolci, di assenza di iato e per le clausole ritmiche, la prosa di Isocrate e dei suoi discepoli (vd. n. succ.) costituisce l'esempio più fulgido della λέξις γραφική 'stile per la composizione scritta' di cui parla Aristotele, *Rh.* 3.1413b, e della λέξις κατεστραμμένη ('stile intrecciato', 'connesso') di cui parla Demetrio, *Eloc.* 12-15, che rispetto all'omonima espressione in Arist. *Rh.* 3.1409 a 26 ss. implica una più complessa strutturazione del periodo: cfr. Chiron 2001, p. 83 n. 158; Marini 2007, p. 168. Gli antichi lodavano la compattezza, la simmetria, la piacevolezza del periodare isocrateo, ma lo giudicavano artificioso e mancante di forza espressiva (cfr. Demetr. *Eloc.* 27-28, ed anche *Eloc.* 247, a proposito del discepolo Teopompo), o stucchevole, come qui Dionigi, oppure vi scorgevano qualcosa di senile e di pedante (cfr. Hermog. *Id.* 2.11, p. 397 Rabe). Altrove (*Isocr.* 3.2) Isocrate è definito «schiavo del ritmo e del periodo circolare». Altre riserve sono espresse in *Isocr.* 2.24, *Dem.* 18 ss.

19 Cfr. Cic. *de orat*. 2.94: «Ecco poi sorgere Isocrate, dalla cui scuola, come dal cavallo di Troia, non uscirono che prìncipi: di essi alcuni vollero acquistare gloria nell'eloquenza epidittica, altri in quella giudiziaria» (trad. Norcio): in realtà dalla scuola di Isocrate uscirono, oltre ad oratori, anche statisti, storici, poeti. In *Is*. 19.4 Dionigi menziona tra i più illustri discepoli di Isocrate: Teodette (cfr. *CV* 2.1); Teopompo di Chio (378 ca.-306), autore di scritti retorici e storici, tra cui le *Elleniche*, continuazione dell'opera tucididea, e le *Filippiche*, continuazione dell'opera di Eforo, sul regno di Filippo II di Macedonia (fino alla sua morte, nel 338); Naucrate di Eritrea, celebre per gli epitafi; Eforo di Cuma eolica (405 ca.-330 ca.), autore di una *Storia universale*, dal ritorno degli Eraclidi nel Peloponneso (ca. 1104) all'inizio del regno di Filippo II (356 a.C.). Altri scolari di Isocrate citati da Dionigi, Filisco di Mileto e Cefisodoro di Atene sono per noi pressoché sconosciuti. In *Din*. 8.4 Dionigi annovera tra gli storici di indirizzo isocrateo Timeo di Tauromenio (IV-III a.C.), storico della Grecità occidentale (dalle origini fino all'inizio della prima guerra punica), Psaone di Platea (III a.C.) e un tal Sosigene (cfr. *FHG* III 198), non altrimenti noto.

Capitolo ventesimo

XX

1 Εἶς ἔτι καταλείπεται λόγος ὁ περὶ τοῦ πρέποντος. Καὶ γὰρ τοῖς ἄλλοις σχήμασιν ἅπασι παρεῖναι δεῖ τὸ πρέπον, καὶ εἴ τι ἔργον ἀτυχεῖ τούτου τοῦ μέρους, εἰ καὶ μὴ τοῦ παντός, τοῦ κρατίστου γε ἀτυχεῖ. **2** Περὶ μὲν οὖν ὅλης τῆς ἰδέας ταύτης οὐχ οὗτος ὁ καιρὸς ἀνασκοπεῖν· βαθεῖα γάρ τις αὐτοῦ καὶ πολλῶν πάνυ δεομένη λόγων ἡ θεωρία. Ὅσα δὲ εἰς τοῦτο συντείνει τὸ μέρος ὑπὲρ οὗ τυγχάνω ποιούμενος τὸν λόγον, εἰ μὴ καὶ πάντα μηδὲ τὰ πλεῖστα, ὅσα γε οὖν ἐγχωρεῖ, λεγέσθω.

3 Ὁμολογουμένου δὴ παρὰ πᾶσιν ὅτι πρέπον ἐστὶ τὸ τοῖς ὑποκειμένοις ἁρμόζον προσώποις τε καὶ πράγμασιν, ὥσπερ ἡ ἐκλογὴ τῶν ὀνομάτων ἢ μέν τις ἂν εἴη πρέπουσα τοῖς ὑποκειμένοις ἢ δὲ ἀπρεπής, οὕτω δή που καὶ ἡ σύνθεσις. **4** Παράδειγμα δὲ τούτου χρὴ παραλαμβάνειν τὴν ἀλήθειαν.

Ὃ δὲ λέγω, τοιοῦτόν ἐστιν· οὐχ ὁμοίᾳ συνθέσει χρώμεθα ὀργιζόμενοι καὶ χαίροντες, οὐδὲ ὀλοφυρόμενοι καὶ φοβούμενοι, οὐδ' ἐν ἄλλῳ τινὶ πάθει ἢ κακῷ ὄντες, ὥσπερ ὅταν ἐνθυμώμεθα καὶ μηδὲν ἡμᾶς ὅλως ταράττῃ μηδὲ παραλυπῇ. **5** Δείγματος ἕνεκα ταῦτ' εἴρηκα, ὀλίγα περὶ πολλῶν. Ἐπεὶ μυρία ὅσα τις αἰτία εἰπεῖν ἔχοι τὰς ἰδέας ἁπάσας ἐκλογίζεσθαι βουλόμενος τοῦ πρέποντος, ἓν δὲ ὃ προχειρότατον ἔχω καὶ κοινότατον εἰπεῖν ὑπὲρ αὐτοῦ, τοῦτ' ἐρῶ. **6** Οἱ αὐτοὶ ἄνθρωποι, ἐν τῇ αὐτῇ καταστάσει τῆς ψυχῆς ὄντες ὅταν ἀπαγγέλλωσι πράγματα οἷς ἂν παραγενόμενοι τύχωσιν, οὐχ ὁμοίᾳ χρῶνται συνθέσει περὶ πάντων ἀλλὰ μιμητικοὶ γίνονται τῶν ἀπαγγελλομένων καὶ ἐν τῷ συντιθέναι τὰ ὀνόματα, οὐδὲν ἐπιτηδεύοντες ἀλλὰ φυσικῶς ἐπὶ τοῦτο ἀγόμενοι. **7** Ταῦτα δὴ παρατηροῦντα δεῖ τὸν ἀγαθὸν ποιητὴν καὶ ῥήτορα μιμητικὸν εἶναι τῶν πραγμάτων ὑπὲρ ὧν ἂν τοὺς λόγους ἐκφέρῃ, μὴ μόνον κατὰ τὴν ἐκλογὴν τῶν ὀνομάτων ἀλλὰ καὶ κατὰ τὴν σύνθεσιν.

8 Ὃ ποιεῖν εἴωθεν ὁ δαιμονιώτατος Ὅμηρος καίπερ μέτρον ἔχων ἓν ὡς καὶ ῥυθμοὺς ὀλίγους, ἀλλ' ὅμως ἀεί τι καινουργῶν ἐν αὐτοῖς καὶ φιλοτεχνῶν, ὥστε μηδὲν ἡμῖν διαφέρειν γινόμενα τὰ πράγματα ἢ λεγόμενα ὁρᾶν. **9** Ἐρῶ δὲ ὀλίγα, οἷς ἄν τις δύναιτο παραδείγμασι χρῆσθαι ἐπὶ πολλῶν.

Ἀπαγγέλλων δὴ πρὸς τοὺς Φαίακας Ὀδυσσεὺς τὴν ἑαυτοῦ πλάνην καὶ τὴν εἰς ᾅδου κατάβασιν εἰπὼν τὰς ὄψεις τῶν ἐκεῖ κακῶν ἀποδίδωσιν.

XX

1 Un argomento ancora mi resta da trattare, la convenienza[1]; infatti, la sua presenza s'impone necessariamente in tutte le forme di discorso; e se un'opera è manchevole in questo, essa fallisce, se non completamente, certo su di un punto essenziale. **2** Sull'idea di convenienza in generale, non è questo il momento delle indagini: la riflessione sull'argomento richiede profondità e un lungo disquisire. Per quella parte invece che tocca il discorso che sto ora facendo, vedrò di dire se non tutto e neppure la maggior parte, almeno quanto mi è possibile.

3 È fatto universalmente assodato che la convenienza consiste nell'accordare il discorso al soggetto, personaggi o fatti che siano[2]; come la selezione delle parole è di volta in volta conveniente o sconveniente al soggetto, così dev'essere anche per la composizione. **4** Ed è per questo motivo che bisogna prendere a modello la vita autentica[3].

Mi spiego: noi non costruiamo affatto il discorso allo stesso modo quando siamo adirati o contenti, né quando siamo in lacrime o in preda alla paura, e ancora quando ci troviamo a subire una qualche altra emozione (o disgrazia che sia),[4] rispetto a quando su queste cose riflettiamo, senza che nulla venga a turbarci né a contrariarci. **5** Quanto ho detto è a scopo esemplificativo, per quanto gli esempi siano pochi, su di un argomento così vasto. Ci sono mille altre motivazioni che uno avrebbe da dare volendo sceverare i molteplici aspetti della convenienza, ma io aggiungerò una cosa sola, semplicissima e di carattere generalissimo. **6** La stessa persona, che deve raccontare dei fatti a cui le sia capitato di assistere, non usa per tutti lo stesso modo di costruire il discorso, ma assume un atteggiamento mimetico nei confronti dei fatti narrati anche nel mettere insieme le parole, e questo non per calcolo, ma per impulso naturale[5]. **7** Bisogna dunque che il buon poeta e il buon oratore tengano presenti queste cose e imitino i fatti sui quali verte il loro discorso non solo dal punto di vista della scelta lessicale, ma anche per quel che riguarda la sua composizione[6].

8 Questo lo fa sempre il divino Omero: benché condizionato dall'uso di un unico tipo di metro e di pochi ritmi, riesce tuttavia ad apportare in essi sempre qualcosa di nuovo, e a dar prova di tale raffinatezza artistica, da fare in modo che per noi non ci sia differenza alcuna tra il vedere i fatti mentre accadono, o mentre ci vengono raccontati[7]. **9** Riporterò pochi esempi, dei molti che si potrebbero utilizzare.

Ulisse, raccontando ai Feaci le sue peregrinazioni e la sua discesa nell'Ade, con le sue parole ci rende sotto forma d'immagine i mali di quel luogo.

10 Ἐν δὴ τούτοις καὶ τὰ περὶ τὸν Σίσυφον διηγεῖται πάθη, ᾧ φασι τοὺς καταχθονίους θεοὺς ὅρον πεποιῆσθαι τῆς τῶν δεινῶν ἀπαλλαγῆς, ὅταν ὑπὲρ ὄχθου τινὸς ἀνακυλίσῃ πέτρον τινά· τοῦτο δὲ ἀμήχανον εἶναι, καταπίπτοντος ὅταν εἰς ἄκρον ἔλθῃ πάλιν τοῦ πέτρου. **11** Πῶς οὖν δηλώσει ταῦτα μιμητικῶς κατ᾽ αὐτὴν τὴν σύνθεσιν τῶν ὀνομάτων, ἄξιον ἰδεῖν·

καὶ μὴν Σίσυφον εἰσεῖδον κρατέρ᾽ ἄλγε᾽ ἔχοντα,
λᾶαν βαστάζοντα πελώριον ἀμφοτέρῃσιν·
ἤτοι ὃ μὲν σκηριπτόμενος χερσίν τε ποσίν τε
λᾶαν ἄνω ὤθεσκε ποτὶ λόφον.

12 Ἐνταῦθα ἡ σύνθεσίς ἐστιν ἡ δηλοῦσα τῶν γινομένων ἕκαστον, τὸ βάρος τοῦ πέτρου, τὴν ἐπίπονον ἐκ τῆς γῆς κίνησιν, τὸν διερειδόμενον τοῖς κώλοις, τὸν ἀναβαίνοντα πρὸς τὸν ὄχθον, τὴν μόγις ἀνωθουμένην πέτραν· οὐδεὶς ἂν ἄλλως εἴποι. Καὶ παρὰ τί γέγονε τούτων ἕκαστον; οὐ γὰρ εἰκῇ οὐδ᾽ ἀπὸ ταὐτομάτου.

13 Πρῶτον μὲν ἐν τοῖς δυσὶ στίχοις οἷς ἀνακινεῖ τὴν πέτραν, ἔξω δυεῖν ῥημάτων τὰ λοιπὰ τῆς λέξεως μόρια πάντ᾽ ἐστὶν ἤτοι δισύλλαβα ἢ μονοσύλλαβα· ἔπειτα τῷ ἡμίσει πλείους εἰσὶν αἱ μακραὶ συλλαβαὶ τῶν βραχειῶν ἐν ἑκατέρῳ τῶν στίχων· ἔπειθ᾽ ἅπασαι διαβεβήκασιν αἱ τῶν ὀνομάτων ἁρμονίαι διαβάσεις εὐμεγέθεις καὶ διεστήκασι πάνυ αἰσθητῶς, ἢ τῶν φωνηέντων γραμμάτων συγκρουομένων ἢ τῶν ἡμιφώνων τε καὶ ἀφώνων συναπτομένων· ῥυθμοῖς τε δακτύλοις καὶ σπονδείοις τοῖς μηκίστοις καὶ πλείστην ἔχουσι διάβασιν ἅπαντα σύγκειται.

14 Τί δὴ τούτων ἕκαστον δύναται; Αἱ μὲν μονοσύλλαβοί τε καὶ δισύλλαβοι λέξεις, πολλοὺς μεταξὺ χρόνους ἀλλήλων ἀπολείπουσαι, τὸ χρόνιον ἐμιμήσαντο τοῦ ἔργου· αἱ δὲ μακραὶ συλλαβαί, στηριγμούς τινας ἔχουσαι καὶ ἐγκαθίσματα, τὴν ἀντιτυπίαν καὶ τὸ βραδὺ καὶ τὸ μόγις· τὸ δὲ μεταξὺ τῶν ὀνομάτων ψύγμα καὶ ἡ τῶν τραχυνόντων γραμμάτων παράθεσις τὰ διαλείμματα τῆς ἐνεργείας καὶ τὸ τοῦ μόχθου μέγεθος· οἱ ῥυθμοὶ δ᾽ ἐν μήκει θεωρούμενοι τὴν ἔκτασιν τῶν μελῶν καὶ τὸν διελκυσμὸν τοῦ κυλίοντος καὶ τὴν τοῦ πέτρου ἔρεισιν.

15 Καὶ ὅτι ταῦτα οὐ φύσεώς ἐστιν αὐτοματιζούσης ἔργα ἀλλὰ τέχνης μιμήσασθαι τὰ γινόμενα πειρωμένης, τὰ τούτοις ἑξῆς λεγόμενα δηλοῖ· **16** τὸν γὰρ ἀπὸ τῆς κορυφῆς ἐπιστρέφοντα πάλιν καὶ κατακυλιόμενον πέτρον οὐ τὸν αὐτὸν ἡρμήνευκε τρόπον, ἀλλ᾽ ἐπιταχύνας τε καὶ συστρέψας τὴν σύνθεσιν. Προειπὼν γὰρ ἐν τῷ αὐτῷ σχήματι,

ἀλλ᾽ ὅτε μέλλοι
ἄκρον ὑπερβαλέειν,

10 Tra le altre cose, egli ci racconta anche le pene di Sisifo; si dice che gli dèi di sotterra avessero posto un termine per far cessare il suo tormento, quando egli fosse riuscito a sospingere un macigno fin sopra la cima della montagna; ma la cosa si rivelava impossibile, perché la pietra, una volta sulla cima, ruzzolava giù di nuovo. **11** Val la pena di vedere come Omero riuscirà a rendere tutto questo in forma mimetica, proprio attraverso la composizione dei nomi:

> *Ed anche Sisifo vidi, che dure pene soffriva;*
> *un masso enorme reggeva con entrambe le braccia*
> *e, puntandosi con i piedi e le mani,*
> *lo spingeva in alto, verso la cima di un colle*[8].

12 In questo luogo, è la composizione ad evidenziare ogni dettaglio: il peso della pietra; la fatica di spostarla da terra; lui che si punta sulle gambe; lui che risale su, verso la cima; il masso sospinto verso l'alto, a fatica; nessuno potrebbe dissentire. E da dove deriva tutto questo? Non è certo casuale né spontaneo.

13 Per prima cosa, nei due versi in cui Sisifo spinge in su il macigno, all'infuori dei due verbi, tutte le altre parti del discorso sono o di due sillabe o di una; inoltre, le sillabe lunghe sono della metà più numerose delle brevi in ciascuno dei due versi[9]; quindi, tutti i termini, armonizzati tra loro, sono sottoposti a significativi intervalli, e si distaccano in modo chiaramente percettibile sia per lo scontro delle vocali sia per il giustapporsi di semivocali e di consonanti mute. Per quanto riguarda i ritmi, il tutto è composto di dattili e di spondei lunghissimi, e aventi la massima estensione[10].

14 Ma che effetto ha ciascuno di questi elementi? I termini monosillabici e bisillabici, lasciando tra l'uno e l'altro molti intervalli di tempo[11], imitano la lunga durata dell'azione; le sillabe lunghe, che possiedono dei punti d'appoggio e dei momenti di pausa, ne imitano la difficoltà, la lentezza, lo stento; la respirazione tra una parola e l'altra e la giustapposizione di lettere aspre riproducono le pause dell'azione e l'intensità dello sforzo; i ritmi, considerati dal punto di vista della lunghezza, imitano la tensione delle membra, la trazione dell'uomo che fa rotolare il masso, e lo sforzo per trattenerlo.

15 E che questi siano effetti non prodotti spontaneamente dalla natura, ma frutto di un'arte che prova ad imitare i fatti che accadono, quanto è detto nei versi seguenti ce lo dimostra chiaramente. **16** In effetti Omero non si è espresso allo stesso modo nel descrivere il masso che dalla cima viene giù di nuovo rotolando, ma ha accelerato e compresso la composizione. Dopo aver infatti esordito con la stessa formula,

> *Ma quando già stava*
> *per superare la vetta,*

ἐπιτίθησι τοῦτο·

τότ' ἐπιστρέψασκε κραταιίς·
αὖτις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής.

Οὐχὶ συγκατακεκύλισται τῷ βάρει τῆς πέτρας ἡ τῶν ὀνομάτων σύνθεσις, μᾶλλον δὲ ἔφθακε τὴν τοῦ λίθου φορὰν τὸ τῆς ἀπαγγελίας τάχος; Ἔμοιγε δοκεῖ.

17 Καὶ τίς ἐνταῦθα πάλιν αἰτία; Καὶ γὰρ ταύτην ἄξιον ἰδεῖν. Ὁ τὴν καταφορὰν δηλῶν τοῦ πέτρου στίχος μονοσύλλαβον μὲν οὐδεμίαν, δισυλλάβους δὲ δύο μόνας ἔχει λέξεις· τοῦτο οὐκ ἐᾷ πρῶτον διεστηκέναι τοὺς χρόνους ἀλλ' ἐπιταχύνει. **18** Ἔπειθ' ἑπτακαίδεκα συλλαβῶν οὐσῶν ἐν τῷ στίχῳ δέκα μέν εἰσι βραχεῖαι συλλαβαί, ἑπτὰ δὲ μόναι μακραὶ οὐδ' αὗται τέλειοι· ἀνάγκη οὖν κατεσπάσθαι καὶ συστέλλεσθαι τὴν φράσιν τῇ βραχύτητι τῶν συλλαβῶν ἐφελκομένην. **19** Ἔτι πρὸς τούτοις οὐδὲν ὄνομα ἀπὸ ὀνόματος ἀξιόλογον εἴληφεν διάστασιν· οὔτε γὰρ φωνήεντι φωνῆεν οὔτε ἡμιφώνῳ ἡμίφωνον ἢ ἄφωνον, ἃ δὴ τραχύνειν πέφυκεν καὶ διιστάνειν τὰς ἁρμονίας, οὐδέν ἐστι παρακείμενον. **20** Οὐ δὴ γίνεται διάστασις αἰσθητὴ μὴ διηρτημένων τῶν λέξεων, ἀλλὰ συνολισθαίνουσιν ἀλλήλαις καὶ συγκαταφέρονται καὶ τρόπον τινὰ μία ἐξ ἁπασῶν γίνεται διὰ τὴν τῶν ἁρμονιῶν ἀκρίβειαν. **21** Ὃ δὲ μάλιστα τῶν ἄλλων θαυμάζειν ἄξιον, ῥυθμὸς οὐδεὶς τῶν μακρῶν οἳ φύσιν ἔχουσιν πίπτειν εἰς μέτρον ἡρῷον, οὔτε σπονδεῖος οὔτε βακχεῖος, ἐγκαταμέμικται τῷ στίχῳ, πλὴν ἐπὶ τῆς τελευτῆς· οἱ δ' ἄλλοι πάντες εἰσὶ δάκτυλοι, καὶ οὗτοὶ γε παραδεδιωγμένας ἔχοντες τὰς ἀλόγους, ὥστε μὴ πολὺ διαφέρειν ἐνίους τῶν τροχαίων. **22** Οὐδὲν δὴ τὸ ἀντιπρᾶττον ἐστὶν εὔτροχον καὶ περιφερῆ καὶ καταρρέουσαν εἶναι τὴν φράσιν ἐκ τοιούτων συγκεκροτημένην ῥυθμῶν.

Πολλά τις ἂν ἔχοι τοιαῦτα δεῖξαι παρ' Ὁμήρῳ λεγόμενα· ἐμοὶ δὲ ἀποχρῆν ἐδόκει ταῦτα, ἵν' ἐγγένηταί μοι καὶ περὶ τῶν ἄλλων εἰπεῖν.

23 Ὧν μὲν οὖν δεῖ στοχάζεσθαι τοὺς μέλλοντας καλὴν καὶ ἡδεῖαν ποιήσειν σύνθεσιν ἔν τε ποιητικῇ καὶ λόγοις ἀμέτροις, ταῦτα κατ' ἐμὴν δόξαν ἐστὶ τὰ γοῦν κυριώτατα καὶ κράτιστα· ὅσα δὲ οὐχ οἷά τε ἦν, ἐλάττω τε ὄντα τούτων καὶ ἀμυδρότερα καὶ διὰ πλῆθος δυσπερίληπτα μιᾷ γραφῇ, ταῦτ' ἐν ταῖς καθ' ἡμέραν γυμνασίαις προσυποθήσομαί σοι, καὶ πολλῶν καὶ ἀγαθῶν ποιητῶν τε καὶ συγγραφέων καὶ ῥητόρων μαρτυρίαις χρήσομαι.

24 Νῦν δὲ τὰ καταλειπόμενα ὧν ὑπεσχόμην καὶ οὐδενὸς ἧττον ἀναγκαῖα εἰρῆσθαι, ταῦτ' ἔτι προσθεὶς τῷ λόγῳ παύσομαι· ‹ἐγὼ δ' οὖν λέγειν πειράσομαι› τίνες εἰσὶ διαφοραὶ τῆς συνθέσεως καὶ τίς ἑκάστης χαρακτὴρ ὡς ἐπὶ τὸ πολύ, τῶν τε πρωτευσάντων ἐν αὐταῖς μνησθῆναι

vi aggiunge:

> *allora una forza violenta lo precipitava:*
> *rotolava di nuovo al piano quel sasso senza ritegno*[12].

Non è forse vero che la composizione delle parole vien fatta rotolare in basso insieme al peso del masso, o meglio, la rapidità della recitazione[13] anticipa il peso della pietra? A me sembra proprio così.

17 E là ancora, qual è la causa? Vale la pena andare a vedere. Il verso che descrive la caduta della pietra non ha nessun termine monosillabo, mentre due solamente sono i bisillabi; questo dunque, in primo luogo, non permette degli intervalli nei tempi: al contrario, li accelera. **18** Quindi, visto che di diciassette sillabe del verso dieci sono brevi, mentre sette solamente sono lunghe, e queste per giunta non sono neppure lunghe perfette[14], ne consegue di necessità che la recitazione venga addensata e contratta, trascinata com'è dalla brevità delle sillabe. **19** E ancora, oltre a questo, non c'è una parola che abbia dall'altra un intervallo apprezzabile: infatti non c'è vocale vicino a vocale, né semivocale o consonante muta vicino a semivocale: cose che per loro natura rendono aspre e sconnesse le loro combinazioni. **20** Inoltre non c'è intervallo sensibile tra una parola e l'altra, perché esse non sono nettamente separate, ma sdrucciolano una sull'altra e sono trascinate via insieme, e in un certo qual modo, da tutte quante insieme vien fuori una parola sola per la nettezza della loro combinazione. **21** Ma, cosa più degna di ammirazione, non c'è nessuno dei ritmi lenti (che per natura possono entrare nel verso eroico), né lo spondeo né il baccheo[15], che venga a mischiarsi nel verso, eccetto nell'ultima sede; gli altri sono tutti dei dattili e per giunta con le lunghe irrazionali che incalzano dappresso, in modo che alcuni di essi non differiscono molto dai 'trochei'[16]. **22** Non c'è nulla che si opponga dunque a che la recitazione costituita da tali metri sia celere, rotonda e scorrevole.

Ci sarebbero molti altri luoghi in Omero con descrizioni di questo genere; ma per me erano sufficienti questi, perché mi fosse consentito parlare anche del resto. **23** Quanto alle cose cui deve mirare chi voglia ottenere una composizione bella o piacevole, in poesia come in prosa, questi sono a mio parere gli elementi capitali, e i più importanti; quelli che non erano tali, perché di minore importanza, imprecisi, difficili da sintetizzare in un solo scritto a causa del loro numero, te li sottoporrò nelle esercitazioni quotidiane[17], e utilizzerò molti poeti, storici e retori.

24 Ora, le cose lasciate indietro, di cui ti avevo promesso di parlare e che sono non meno necessarie di queste[18], le aggiungerò al discorso, prima di concludere. Cercherò di descrivere quali siano i differenti generi della composizione, e quale sia il carattere di ciascuno nelle sue linee generali; di ricordare in essi gli scrittori

καὶ δείγματα ἑκάστου παρασχεῖν· **25** ὅταν δὲ ταῦτα λάβῃ μοι τέλος, τότε κἀκεῖνα διευκρινῆσαι τὰ παρὰ πολλοῖς ἀπορούμενα, τί ποτ᾽ ἐστὶν ὃ ποιεῖ τὴν πεζὴν λέξιν ὁμοίαν ποιήματι φαίνεσθαι, μένουσαν ἐν τῷ τοῦ λόγου σχήματι, τὴν δὲ ποιητικὴν φράσιν ἐμφερῆ τῷ πεζῷ λόγῳ, φυλάττουσαν τὴν ποιητικὴν σεμνότητα. Σχεδὸν γὰρ οἱ κράτιστα διαλεχθέντες ἢ ποιήσαντες ταῦτ᾽ ἔχουσιν ἐν τῇ λέξει τὰ ἀγαθά. **26** Πειρατέον δὴ καὶ περὶ τούτων ἃ φρονῶ λέγειν.

Ἄρξομαι δ᾽ ἀπὸ τοῦ πρώτου.

che hanno primeggiato, e di offrire di ciascuno degli esempi[19]. **25** Quando avrò concluso, dovrò esaminare con cura i dubbi che sono di molta gente: che cosa sia mai quel che fa apparire la prosa simile alla poesia, pur restando all'interno della forma prosastica; e d'altra parte, che cosa renda la dizione poetica somigliante alla prosa, pur conservando la solennità della poesia[20]. Infatti, i migliori prosatori e poeti hanno pressapoco queste qualità stilistiche. **26** Bisogna dunque che io cerchi di dire quello che penso anche su quest'argomento.

Comincerò dal primo punto.

NOTE AL CAPITOLO XX

[*La convenienza. Sisifo*]

1 Cfr. *CV* 12.11, dove la 'convenienza' è annoverata, insieme a melodia, ritmo e varietà, tra i mezzi che producono una composizione bella o piacevole. La 'convenienza' τὸ πρέπον – concetto chiave della retorica antica – consiste nella capacità di adattare i mezzi stilistici all'argomento trattato, ma anche rispetto a chi parla e all'uditorio. Il termine, mutuato dalla sfera etica, ha come corrispettivo latino *decorum*. Per Isocrate, 13.13, è ingrediente necessario del bello. Aristotele, *Rh*. 3.1404b 1-4, ne individua lo statuto: «La qualità dello stile … non deve essere né troppo umile né troppo elevata, ma adatta (πρέπουσα) al soggetto» (trad. Dorati). In Teofrasto, fr. 684 Fortenbaugh, e in tutta la trattatistica retorica successiva (cfr. *e.g.* Cic. *orat*. 23, 79), la convenienza costituisce, insieme alla correttezza linguistica (ἑλληνισμός), alla chiarezza (σαφήνεια) e all'ornato (κόσμος o κατασκευή), una delle qualità essenziali del discorso (ἀρεταί λέξεως). Si vedano, nell'ambito della produzione dionisiana *Lys*. 9.1, *Isocr*. 11.4, *Dem*. 13.2, *Thuc*. 10.1, *Pomp*. 3.20. Per l'evoluzione del concetto di πρέπον nella cultura antica è ancora prezioso il saggio di Max Pohlenz del 1933, fruibile in traduzione italiana: Pohlenz 1997, pp. 5-57; per il rapporto tra il πρέπον nella retorica antica e il principio dell'iconismo nella moderna teoria della letteratura si rivia a Calcante 2005, pp. 139-51; Calcante 2011.

2 Cfr. Arist. *Rh*. 3.1408a 10 ss.: «Il πρέπον sarà prerogativa di uno stile capace di esprimere emozioni e caratteri ed adeguato al soggetto … Uno stile appropriato rende credibile i fatti, poiché la mente degli ascoltatori ha l'impressione che chi parla stia dicendo la verità». La distinzione tra πρόσωπον 'personaggio' (o, in senso più generale, 'colui che agisce') e πρᾶγμα ('azione, fatto') ricorre anche in D.H. *Lys*. 13, *Dem*. 13, ma si trova già in Gorg. *Hel*. 1.1. Altrove Dionigi distingue σῶμα 'persona' e πρᾶγμα 'cosa': cfr. *CV* 12.11, *Dem*. 40, *Amm*. 2, 14: anche in questo caso la difformità nell'impiego dei vocaboli – polivalenti persino all'interno dello stesso scritto – implica l'impossibilità di ricondurre la terminologia tecnica di Dionigi ad un'unica teoria linguistica: cfr. Schenkeveld 1983, p. 78, de Jonge 2008, pp. 245-47.

3 In questo il πρέπον si distingue dal καιρός, che non si rapporta alla realtà/verità (ἀλήθεια), ma alla plausibilità e all'opinione del pubblico, cioè alla sfera della δόξα. La legge della convenienza impone dunque dei limiti ben precisi: cfr. Donadi 2000d, pp. 201-15.

4 Nell'analizzare il rapporto che si stabilisce nel testo letterario tra il πρέπον e la mimesi dell'esperienza concreta quotidiana, Dionigi si muove nell'alveo della dottrina aristotelica: lo stile è in grado di esprimere emozioni quando, di fronte ad atti di oltraggio, la λέξις dev'essere quella di un uomo adirato, di fronte ad azioni empie e turpi, quella di un uomo offeso e indignato, e così via: cfr. Aristot. *Rh*. 1408a 10 ss. Sul concetto di 'mimesi' si rinvia all'utile messa a punto di Halliwell 2002, pp. 118-47 (per Dionigi spec. pp. 292-96). Nella comunicazione verbale la disposizione degli elementi nella frase e delle frasi nel periodo, come pure l'ordine con cui sono riportati i fatti cui si è assistito, sono espressione dello stato emotivo del parlante (Weil 1991, pp. 70-73, lo chiama «ordine patetico»). L'importanza della mimesi fonico-ritmica nella riflessione metalinguistica di Dionigi è sottolineata da Calcante 2005, pp. 140-49.

5 Cfr. *CV* 5.1 e n. 1 al passo.

6 Poeta o oratore 'valente' è chi riproduce in modo icastico, anche attraverso una sapiente disposizione delle parole, lo scarto dalla norma (*ordo naturalis*) che il *pathos* impone alla struttura del discorso: cfr. Weil 1991, p. 71. Dionigi suggerisce un concetto di mimesi più moderno e innovativo rispetto ad Aristotele, che indica nella tragedia la forma mimetica per eccellenza (cfr. *Po*. 1449b 17-20, 62a 26-b 19) e nella selezione lessicale il mezzo più efficace per realizzare la mimesi (cfr. *Po*. 1458a 17-59a 16): la mimesi viene qui inglobata nel sistema della retorica, sotto la categoria del πρέπον, e si applica anche ai diversi ambiti della prosa: l'oratoria, la storiografia e il dialogo filosofico: cfr. Calcante 2011.

7 Cfr. Hdt 3.14; D.H. *Lys*. 7.

8 Hom. *Od*. 11.593-96. Il v. 596 è citato anche in Demetr. *Eloc*. 72, come esempio di iato tra vocali lunghe (ἄνω ὤθεσκε), atto ad esprimere mimeticamente la forza necessaria per sollevare la pietra. Le considerazioni di Dionigi circa l'andamento lento del ritmo e l'efficacia mimetica del passo – uno degli esempi più pregevoli di critica letteraria che l'antichità ci abbia tramandato – trovano parziale riscontro anche negli scoli omerici al passo (Sch. *Od*. 11.593-98, p. 524 Dindorf) e in Eustazio, *Comm. ad Hom. Od.* 1701.50-1702.38: su questo cfr. Calvani Mariotti 1990, pp. 93; Calvani Mariotti 1995, pp. 170-73.

9 Il rapporto tra sillabe lunghe e brevi è di 9 a 6 nei vv. 594-96 (contando lungo il monosillabo τοι al v. 595). Nel v. 593 il rapporto è di 8 a 7, a meno di non considerare lunga la vocale finale del v. 593, che è breve per natura: in tal caso, il rapporto è ancora di 9 a 6; l'ultimo verso (596), qui riportato mutilo, è completato al § 16.

10 Dionigi allude alla lunghezza sillabica dal punto di vista ritmico e non prosodico: cfr. *CV* 17.12 ed anche 15.7-8. Nell'esempio omerico il ritmo procede inizialmente lento e pesante, poi diventa più rapido, nei successivi vv. 596-97 e, proprio come il masso di Sisifo, precipita nel v. 598 (olodattilico), con un susseguirsi di dattili caratterizzati da lunghe 'irrazionali'. Una perspicua analisi metrico-stilistica del saggio dionisiano in Rossi 1963, pp. 47-48, 73-74; per un riesame del passo nella prospettiva dell'iconismo, inteso come principio operante sui vari livelli di organizzazione del testo si rinvia a Calcante 2005, pp. 143-49.

11 In greco πολλοὺς μεταξὺ χρόνους (cfr. anche *CV* 23.3, e in *Dem*. 38 χρόνος μέσος): la formula rinvia agli intervalli o pause che conferiscono lentezza e solennità dell'ἀγωγή ritmica: cfr. Rossi 1963, pp. 63-76; 93-98. Voci di significato affine sono διάστασις (lat. *intervallum*), διάβασις, διερεισμός (e i verbi corrispondenti δίστημι, διαβαίνω, διαλαμβάνω, διερείδω: cfr. *Glossario*) e σιωπή (vd. *CV* 22.16, 22.37) ad esprimere la nozione di 'tempo vuoto': cfr. Ruijgh 1987, pp. 342-43; Calcante 2005, pp. 10 e 144. Il fenomeno fonico-ritmico trova una sua definizione in Arist.Quint. 1.18, pp. 38.28-39.2 W.-I.: «Vuoto è un tempo senza suono per colmare il ritmo» (trad. Moretti), ma il suo campo di applicazione si estende dalla musica alla recitazione ed anche alla pronuncia del discorso: cfr. Cic. *orat*. 17, 56; Quint. *inst*. 9.4.36, 51, 83, 136.

12 Hom. *Od.* 11.596-98. Il passo è citato in Arist. *Rh.* 3.1411b 33 ss. come esempio di metafora capace di 'creare azione', cioè di rendere animate le cose inanimate: nella fattispecie, il masso di Sisifo, cui il poeta attribuisce una qualità umana, l'impudenza.

13 In greco ἀπαγγελία: per questa accezione tecnica, cfr. Rossi 1963, pp. 78-79. Nel tirocinio dell'oratore aveva grande rilievo l'apprendimento delle tecniche di recitazione (ἀπαγγελία, ma altrove, più spesso ὑπόκρισις), insieme alla lettura ad alta voce (cfr. *CV* 25.42, 26.14) e alla cura della pronuncia (ἐκφορά in *CV* 8.1, 14.9, ma il nome d'uso più comune è προφορά); su questo tema si rimanda ancora a Rossi 1963, pp. 78-82.

14 Le sillabe μακραὶ τέλειαι 'lunghe perfette', quelle che prevedono un tempo di dizione più lento, sono caratterizzate dalla presenza di vocali lunghe e terminano in consonante o in semivocale (con conseguenti incontri di consonanti continue o di occlusive con continue); le sillabe μακραὶ ἄλογοι 'lunghe irrazionali', quelle che prevedono un tempo di dizione più rapido, sono costituite da vocali lunghe in sillabe aperte, in assenza di monosillabi, iati, incontri consonantici: cfr. Rossi 1963, p. 48. La 'perfezione' qualifica anche la durata di una consonante doppia: cfr. *CV* 14.15. Diversamente intende Ruijgh 1987, p. 325, che confrontando *CV* 17.12 con 20.17-20, conclude che la sillaba lunga 'perfetta' non può che essere una sillaba finale, e la lunga 'irrazionale', una sillaba lunga all'interno del verso: cfr. n. 14 a *CV* 17.12.

15 Per il «baccheo», vd. *CV* 17.14 e n. al passo.

16 Il passaggio è di difficile interpretazione – non è chiaro infatti in che modo precisamente i dattili costituiti da lunghe 'irrazionali' siano assimilabili ai trochei (perché τροχαίων è la lezione dei codd., qui restituita) – ed stato oggetto di diverse proposte di emendamento: τριβραχέων di Schaefer, χορείων di Sauppe, accolta da Aujac-Lebel sulla base del fatto che χορεῖος (= tribraco in *CV* 17.7) potrebbe sembrare affine al dattilo con lunga irrazionale. Secondo Korzeniewski 1998, p. 49, il passo va inteso nel senso che «i dattili di questo verso hanno lunghe irrazionali che sono seguite ogni volta soltanto ‹da una breve›, hanno cioè fine di parola trocaica»; Ruijgh 1987, p. 350, ipotizza invece una equivalenza 'ritmica' tra la durata del primo emistichio del v. 598 e quella di una dipodia trocaica. In mancanza di una tesi del tutto convincente ed anche in considerazione dell'oscillazione della nomenclatura metrica in Dionigi, si mantiene con Rhys Roberts e Usher la lezione tràdita.

17 L'accenno alle «esercitazioni quotidiane» (καθ' ἡμέραν γυμνασίαι: vd. anche *CV* 26.17 s.), che coinvolgono Dionigi e Rufo, nel ruolo rispettivamente di docente e di discente, costituisce una delle poche testimonianze dell'attività di insegnamento di Dionigi a Roma. L'istruzione al discorso comprendeva, oltre all'ascolto, alla lettura e all'analisi di testi esemplari di poeti e prosatori, anche esercizi pratici di imitazione e di rielaborazione (vd. n. 3 a *CV* 3.1), scanditi in vari gradi di difficoltà. Gli esercizi più semplici di scrittura retoricamente costruita, i προγυμνάσματα, 'pre-esercizi' (o anche γυμνάσματα), prevedevano la composizione di parti di un discorso, proverbi, aforismi, miti, da utilizzare successivamente in strutture più complesse, come le χρεῖαι (cfr. Hermog. *Prog.* 3, pp. 6-8 Rabe, Quint. *inst.* 1.9.4), brevi aneddoti istruttivi, legati alla vita pratica: cfr. Lausberg 1990, pp. 532-46, §§ 1106-1138; Webb 2001, pp. 298-316. Più difficili erano le μελέται, 'declamazioni' (cfr. n. 19 a *CV* 26.18), orazioni fittizie che potevano avere una stesura scritta preliminare, ma erano spesso estemporanee.

18 Cfr. *CV* 1.12-14, dove sono enunciati i punti essenziali (κεφάλαια) del trattato.

19 Presentazione sommaria del contenuto dei capp. 21-24.

20 Presentazione sommaria del contenuto dei capp. 25 e 26.

Capitolo ventunesimo

XXI

1 Ἐγὼ τῆς συνθέσεως ἰδικὰς μὲν πολλὰς διαφορὰς σφόδρα εἶναι τίθεμαι καὶ οὔτ' εἰς σύνοψιν ἐλθεῖν δυναμένας οὔτ' εἰς λογισμὸν ἀκριβῆ, οἶομαί τε ἴδιον ἡμῶν ἑκάστῳ χαρακτῆρα ὥσπερ ὄψεως, οὕτω καὶ συνθέσεως ὀνομάτων παρακολουθεῖν, οὐ φαύλως παραδείγματι χρώμενος ζῳγραφίᾳ· **2** ὥσπερ γὰρ ἐν ἐκείνῃ τὰ αὐτὰ φάρμακα λαμβάνοντες ἅπαντες οἱ τὰ ζῷα γράφοντες οὐδὲν ἐοικότα ποιοῦσιν ἀλλήλοις τὰ μίγματα, τὸν αὐτὸν τρόπον ἐν ποιητικῇ τε διαλέκτῳ καὶ τῇ ἄλλῃ ἁπάσῃ τοῖς αὐτοῖς ὀνόμασι χρώμενοι πάντες οὐχ ὁμοίως αὐτὰ συντίθεμεν.

3 Τὰς μέντοι γενικὰς αὐτῆς διαφορὰς ταύτας εἶναι πείθομαι μόνας τὰς τρεῖς, αἷς ὁ βουλόμενος ὀνόματα θήσεται τὰ οἰκεῖα, ἐπειδὰν τούς τε χαρακτῆρας αὐτῶν καὶ τὰς διαφορὰς ἀκούσῃ. **4** Ἐγὼ μέντοι κυρίοις ὀνόμασιν οὐκ ἔχων αὐτὰς προσαγορεῦσαι ὡς ἀκατονομάστους μεταφορικοῖς ὀνόμασι καλῶ τὴν μὲν αὐστηράν, τὴν δὲ γλαφυράν, τὴν δὲ τρίτην κοινήν. Ἦν ὅπως ποτὲ γίνεσθαι φαίην ἄν, ἔγωγε ἀπορῶ καὶ

δίχα μοι νόος ἀτρέκειαν εἰπεῖν,

εἴτε κατὰ τὴν στέρησιν τῶν ἄκρων ἑκατέρας εἴτε κατὰ μῖξιν· οὐ γὰρ ῥᾴδιον εἰκάσαι τὸ σαφές. **5** Μή ποτ' οὖν κρεῖττον ᾖ λέγειν ὅτι κατὰ τὴν ἄνεσίν τε καὶ τὴν ἐπίτασιν τῶν ἐσχάτων ὅρων οἱ διὰ μέσου γίνονται πολλοὶ πάνυ ὄντες· οὐ γὰρ ὥσπερ ἐν μουσικῇ τὸ ἴσον ἀπέχει τῆς νεάτης καὶ τῆς ὑπάτης ἡ μέση, τὸν αὐτὸν τρόπον καὶ ἐν λόγοις ὁ μέσος ἑκατέρου τῶν ἄκρων ἴσον ἀφέστηκεν, ἀλλ' ἔστι τῶν ἐν πλάτει θεωρουμένων ὡς ἀγέλη τε καὶ σωρὸς καὶ ἄλλα πολλά.

6 Ἀλλὰ γὰρ οὐχ οὗτος ὁ καιρὸς ἁρμόττων τῇ θεωρίᾳ ταύτῃ· λεκτέον δ', ὡς ὑπεθέμην, περὶ τῶν χαρακτήρων οὐχ ἅπανθ' ὅσα εἰπεῖν ἔχοιμι (μακρῶν γὰρ ἄν οἶμαι πάνυ δεήσειε λόγων), ἀλλ' αὐτὰ τὰ φανερώτατα.

XXI

1 Ribadisco che le peculiarità che rendono diversa la composizione sono veramente molte, e che non si può avere di esse né un quadro d'insieme né un'analisi dettagliata; ritengo ancora che ciascuno di noi abbia uno stile suo proprio, sia nell'aspetto esteriore, sia nella composizione stilistica, e non è certo una cattiva idea prendere esempio dalla pittura: **2** in essa, infatti gli artisti che dipingono dal vivo fanno uso tutti degli stessi colori, ma ne traggono dei miscugli che nulla hanno in comune; analogamente nella lingua poetica e in ogni altra espressione linguistica, pur facendo uso tutti quanti delle stesse parole, non le componiamo allo stesso modo[1].

3 Sono convinto tuttavia che le varietà fondamentali di composizione si riducano a tre: ed a queste, chi lo voglia, darà loro il nome appropriato, dopo averne ascoltato i tratti caratteristici e le differenze all'udito. **4** Non avendo io dei termini propri per designarle, perché prive di denominazione, per via metaforica[2] chiamerò la prima 'austera', la seconda 'elegante'[3], la terza 'comune'[4]. Per quanto riguarda quest'ultima, sono proprio in imbarazzo a dire come nasca, e

> *spaccato a metà è il mio spirito, a dire il vero*[5],

sia che essa derivi dalla spuntatura delle estremità delle altre due, sia dal loro mescolamento: non è facile certo farsene un'idea chiara. **5** Non sarebbe forse meglio dire che a seconda della tensione e del rilasciamento[6] dei loro limiti estremi si producono gli elementi di mezzo, che sono molti? Non accade infatti come nella musica, dove la corda mediana genera una nota a eguale distanza dalla più alta e dalla più bassa[7]: anche se nella pratica letteraria il mezzo dista egualmente dagli estremi, il termine in questo caso va inteso in senso lato, come si dice 'gregge', 'mucchio', e molte altre cose del genere.

6 Ma non è questo il momento adatto per simili considerazioni: devo parlare, come mi ero ripromesso, delle caratteristiche degli stili; non esporrò tutto quello che avrei da dire (servirebbe un discorso di notevole ampiezza), ma solo gli elementi più manifesti.

[*Le tre armonie*]

1 Stando alle fonti, il primo esplicito confronto tra la poesia e la pittura si trova in Simonide di Ceo (test. 47 Campbell, in Plut. *Mor.* 346f), il quale definiva la pittura «poesia muta» e la poesia «pittura parlante»; celebre è anche l'aforisma di Orazio, *ars* 361, *ut pictura poesis*. L'accostamento tra poesia e immagine è ripreso in Longin. 5.15 e 26.2: sul tema si rimanda a Donadi 2000, p. 41, Donadi 2000b, pp. 210-211.

2 Per l'opposizione 'nome usato in senso proprio' (κύριον ὄνομα) e 'metafora' (qui nell'avv. derivato μεταφορικῶς): cfr. *CV* 3.11.

3 I codd. F e E aggiungono dopo γλαφυρὰν 'elegante' l'espressione ἢ ἀνθηρὰν 'o fiorita' (qui e in *CV* 23.1): trattasi probabilmente di una glossa intrusa, che rimanda all'idea di uno stile artificioso ed appariscente (cfr. D.H. *Isocr.* 3; Geigenmueller 1908, p. 80). Il corrispettivo latino, *floridum*, è impiegato da Quintiliano, *inst.* 12.10.58, a denotare lo 'stile di mezzo'.

4 In questo capitolo, come in *Dem.* 37-41 (una sezione del trattato posteriore alla stesura del *CV*), Dionigi applica queste tre qualità alla *synthesis*, ovvero alla struttura della frase e del periodo, mentre più oltre (*CV* 22.1, 23.1, 24.1), le userà anche per definire lo stile inteso in senso generale (ἁρμονία). Sull'attributo κοινός la tradizione manoscritta è incerta: è attestato qui e in *CV* 24.1 dal cod. P, mentre i codd. F e E recano εὔκρατος 'ben temperato' (il cod. F anche in *CV* 24.1). Κοινός 'comune' (ovvero sinonimo di κύριος, συνηθής, οἰκεῖος nel qualificare il lessico ordinario: cfr. Geigenmueller 1908, pp. 15-16, 22), ma anche 'intermedio', in quanto privo di una qualità chiaramente individuabile, si trova già in *CV* 14.22, in relazione alle consonanti che non sono né sorde né aspirate; anche l'aggettivo εὔκρατος è impiegato in ambito retorico-stilistico nell'accezione di 'intermedio': da Dionigi in *Dem.* 3.5 e successivamente da Luciano, *Hist.conscr.* 46. Sulla 'formale' corrispondenza fra la tripartizione degli stili dionisiana ed il sistema dei *tria genera dicendi* (*grave*, *medium*, *tenue*) documentato nella *Rhetorica ad Herennium*, 4.11, nel *De oratore*, 3.177 e nell'*Orator* di Cicerone, 20-22, 76-98, e ripreso in Quint. *inst.* 12.10.58-59: cfr. Donadi 2000, pp. 49-53 e *Introduzione*; Calcante 2011; sulla controversa paternità teofrastea della teoria dei *tria genera* cfr. Innes 1985, pp. 260-62; Luzzatto 1988, pp. 224-25; infine sul rapporto tra il sistema di Dionigi e il modello quadripartito degli stili (χαρακτῆρες) di Demetrio (*Eloc.* 36 ss.: ἰσχνός 'semplice', μεγαλοπρεπής 'magnifico', γλαφυρός 'raffinato', δεινός 'potente'), contemplato anche in Ps.-Plut. *De Hom.* 1.73, e Macrob. *sat.* 5.1.7: cfr. Chiron 2001, pp. 117-72, Calcante 2004, pp. 100-11, Marini 2007, pp. 36-38, 180-83.

5 Pind. fr. 213 Snell-Maehler. Il verso, di tono sentenzioso, appartiene a un frammento citato in forma più estesa in Cic. *Att.*13.38 e Max.Tyr. 18.1 (cfr. anche Plat. *Rsp.* 365b).

6 I termini 'tensione' (ἐπίτασις) e 'rilasciamento' (ἄνεσις) – che nella traduzione risultano invertiti rispetto al testo greco – sono mutuati dall'ambito musicale, dove indicano, insieme ai verbi da cui derivano (ἐπιτείνω, ἀνίημι), il tendere e l'allentare le corde dello strumento: cfr. Plat. *Rsp.* 349e, Plat. Lys. 209b, Ps.-Arist. *Probl.* 920b 3. Il passaggio dal campo della musica a quello della composizione letteraria è documentato nella *Retorica* di Filodemo (*Rh.* 1 p. 198 Sudhaus). Questa terminologia ricorre frequente nella trattatistica dionisiana: cfr. *e.g. Isocr.* 13.4, *Dem.* 13.10, 37.1, 44.1, 46.2.

7 Dionigi si riferisce alla scala musicale realizzata nel tetracordo: a seconda della loro posizione nell'accordatura dello strumento, le corde (e le corrispondenti note) erano deno-

minate ὑπάτη ‘la corda più alta’ (quindi la nota più bassa), μέση ‘intermedia’, νεάτη (o νήτη), ‘bassa’ (quindi la nota più alta). Un paragone analogo si trova in *Dem.* 2.1 «E lo stesso rapporto che esiste in musica tra la nota più alta e la più basse c’è in prosa, tra lo stile di Lisia e quello di Tucidide».

Capitolo ventiduesimo

XXII

1 Τῆς μὲν οὖν αὐστηρᾶς ἁρμονίας τοιόσδε καὶ ὁ χαρακτήρ. Ἐρείδεσθαι βούλεται τὰ ὀνόματα ἀσφαλῶς καὶ στάσεις λαμβάνειν ἰσχυράς, ὥστ' ἐκ περιφανείας ἕκαστον ὄνομα ὁρᾶσθαι, ἀπέχειν τε ἀπ' ἀλλήλων τὰ μόρια διαστάσεις ἀξιολόγους αἰσθητοῖς χρόνοις διειργόμενα· **2** τραχείαις τε χρῆσθαι πολλαχῇ καὶ ἀντιτύποις ταῖς συμβολαῖς οὐδὲν αὐτῇ διαφέρει, οἷαι γίνονται τῶν λογάδην συντιθεμένων ἐν οἰκοδομίαις λίθων αἱ μήτ' εὐγώνιοι μήτε συνεξεσμέναι βάσεις, ἀργαὶ δέ τινες καὶ αὐτοσχέδιοι· **3** μεγάλοις τε καὶ διαβεβηκόσιν εἰς πλάτος ὀνόμασιν ὡς τὰ πολλὰ μηκύνεσθαι φιλεῖ· τὸ γὰρ εἰς βραχείας συλλαβὰς συνάγεσθαι πολέμιον αὐτῇ, πλὴν εἴ ποτε ἀνάγκη βιάζοιτο. **4** Ἐν μὲν δὴ τοῖς ὀνόμασι ταῦτα πειρᾶται διώκειν καὶ τούτων γλίχεται.

Ἐν δὲ τοῖς κώλοις ταῦτά τε ὁμοίως ἢ οὐχ ἧττον ἐπιτηδεύει καὶ τοὺς ῥυθμοὺς τοὺς ἀξιωματικοὺς καὶ τοὺς μεγαλοπρεπεῖς ἐκλέγεται, καὶ οὔτε πάρισα βούλεται τὰ κῶλα ἀλλήλοις εἶναι οὔτε παρόμοια οὔτε ἀναγκαίᾳ δουλεύοντα ἀκολουθίᾳ, ἀλλ' εὐγενῇ καὶ ἁπλᾶ καὶ ἐλεύθερα, φύσει τ' ἐοικέναι μᾶλλον αὐτὰ βούλεται ἢ τέχνῃ, καὶ κατὰ πάθος λέγεσθαι μᾶλλον ἢ κατ' ἦθος.

5 Περιόδους δὲ συντιθέναι συναρπαζούσας τὸν νοῦν τὰ πολλὰ μὲν οὐδὲ βούλεται· εἰ δέ ποτ' αὐτομάτως ἐπὶ τοῦτο κατενεχθείη, τὸ ἀνεπιτήδευτον ἐμφαίνειν θέλει καὶ ἀφελές, οὔτε προσθήκαις τισὶν ὀνομάτων, ἵνα ὁ κύκλος ἐκπληρωθῇ, μηδὲν ὠφελούσαις τὸν νοῦν χρωμένη οὔθ' ὅπως αἱ βάσεις αὐτῶν γένοιντο θεατρικαί τινες ἢ γλαφυραί σπουδὴν ἔχουσα οὐδ' ἵνα τῷ πνεύματι τοῦ λέγοντος ὧσιν αὐτάρκεις συμμετρουμένη μὰ Δία, οὐδ' ἄλλην τινὰ πραγματείαν τοιαύτην ἔχουσα ἐπὶ τῇδ' οὐδεμίαν. **6** Ἔτι δὲ τῆς τοιαύτης ἁρμονίας καὶ ταῦτα ἴδια· ἀγχίστροφός ἐστι περὶ τὰς πτώσεις, ποικίλη περὶ τοὺς σχηματισμούς, ὀλιγοσύνδεσμος, ἄναρθρος, ἐν πολλοῖς ὑπεροπτικὴ τῆς ἀκολουθίας, ἥκιστ' ἀνθηρά, μεγαλόφρων, αὐθέκαστος, ἀκόμψευτος, τὸν ἀρχαϊσμὸν καὶ τὸν πίνον ἔχουσα κάλλος.

7 Ταύτης δὲ τῆς ἁρμονίας πολλοὶ μὲν ἐγένοντο ζηλωταὶ κατά τε ποίησιν καὶ ἱστορίαν καὶ λόγους πολιτικούς, διαφέροντες δὲ τῶν ἄλλων ἐν μὲν ἐπικῇ ποιήσει ὅ τε Κολοφώνιος Ἀντίμαχος καὶ Ἐμπεδοκλῆς ὁ φυσικός, ἐν μελοποιίᾳ δὲ Πίνδαρος, ἐν τραγῳδίᾳ δ' Αἰσχύλος, ἐν δ' ἱστορίᾳ Θουκυδίδης, ἐν δὲ πολιτικοῖς λόγοις Ἀντιφῶν.

XXII

1 Dell'armonia austera queste sono le caratteristiche[1]: essa vuole che i nomi siano saldamente collocati e si reggano su basi sicure, in modo che ogni nome possa essere visto d'intorno, e che i singoli elementi del linguaggio siano disposti a distanza apprezzabile gli uni dagli altri, e separati da intervalli di tempo percettibili; **2** per essa non fa alcuna differenza se gli estremi che s'incontrano sono ruvidi e oppongono resistenza[2], come certe pietre ammucchiate nei cantieri, con le facce non squadrate né levigate, ma grezze e non rifinite; **3** essa ama distendersi, in generale, con nomi lunghi e che si dispieghino in ampiezza[3]; è ostile a che la si contragga in sillabe brevi[4], a meno che non sia la necessità a costringerla. **4** Nei nomi questo essa persegue, e a questo aspira.

Per quanto riguarda i *cola*, l'armonia austera procede allo stesso modo o quasi, selezionando ritmi che siano di grande dignità e magnificenza, e rifiutando *cola* di eguale reciproca lunghezza, o rassomiglianti, o in sequenze obbligate; ma pretende che siano nobili, semplici, liberi, che siano simili più alla natura che all'arte, e che si rivolgano più alle emozioni che all'aspetto morale[5].

5 Quanto ai periodi, non vuole in alcun modo, nella più parte dei casi, che essi vengano a coincidere col pensiero[6]; ma se qualche volta spontaneamente ne è trascinata, vuol dimostrare che è cosa non ricercata e schietta: non aggiunge nomi che non giovano per nulla al senso solo perché il cerchio si chiuda; non si cura che le clausole siano di effetto o eleganti[7]; non si preoccupa di commisurarle al fiato di chi parla[8], né si dedica ad altri procedimenti di questo genere, oltre a quelli sopraesposti. **6** Ancora, sono tratti caratteristici di questa armonia anche i seguenti: essa è mutevole nella concordanza dei casi[9], varia nell'utilizzo delle figure, parca nelle congiunzioni[10], priva di articoli, molto spesso sprezzante della sequenza regolare delle parole[11], pochissimo infiorata, di alto sentire, altera, disadorna, tenendo per bello l'arcaismo e la patina di antico[12].

7 Quest'armonia ha trovato molti adepti nella poesia, nella storia, nell'eloquenza pubblica; distinguendosi tra gli altri per la poesia epica Antimaco di Colofone[13] ed Empedocle il fisico[14], nella poesia lirica Pindaro, nella tragedia Eschilo, nella storia Tucidide[15], nell'oratoria Antifonte[16].

8 Ἐνταῦθα ἡ μὲν ὑπόθεσις ἀπήτει πολλὰ παρασχέσθαι τῶν εἰρημένων ἑκάστου παραδείγματα. Καὶ ἴσως οὐκ ἂν ἀηδὴς ὁ λόγος ἐγένετο πολλοῖς ὥσπερ ἄνθεσι διαποικιλλόμενος τοῖς ἐαρινοῖς, ἀλλ' ὑπέρμετρον ἔμελλε φανήσεσθαι τὸ σύνταγμα καὶ σχολικὸν μᾶλλον ἢ παραγγελματικόν. **9** Οὐ μὲν δὴ οὐδ' ἀνεξέλεγκτα παραλιπεῖν τὰ ῥηθέντα ἤρμοττεν, ὡς δὴ φανερὰ καὶ οὐ δεόμενα μαρτυρίας. Ἔδει δή πως τὸ μέτριον ἀμφοῖν λαβεῖν καὶ μήτε πλεονάσαι τοῦ καιροῦ μήτ' ἐλλιπεῖν τῆς πίστεως. **10** Τοῦτο δὴ πειράσομαι ποιῆσαι δείγματα λαβὼν ὀλίγα παρὰ τῶν ἐπιφανεστάτων ἀνδρῶν. Ποιητῶν μὲν οὖν Πίνδαρος ἀρκέσει παραληφθείς, συγγραφέων δὲ Θουκυδίδης· κράτιστοι γὰρ οὗτοι ποιηταὶ τῆς αὐστηρᾶς ἁρμονίας.

11 Ἀρχέτω δὲ Πίνδαρος, καὶ τούτου διθύραμβός τις οὗ ἐστιν ἀρχή·

Ἴδετ' ἐν χορὸν, Ὀλύμπιοι,
ἐπί τε κλυτὰν πέμπετε χάριν, θεοί,
πολύβατον οἵ τ' ἄστεος ὀμφαλὸν θυόεντα
ἐν ταῖς ἱεραῖς Ἀθάναις
οἰχνεῖτε πανδαίδαλόν τ' εὐκλέ' ἀγοράν,
ἰοδέτων λάχετε στεφάνων τᾶν τ' ἐαρι-
δρόπων ἀοιδᾶν.
Διόθεν τέ με σὺν ἀγλαΐᾳ
ἴδετε πορευθέντ' ἀοιδᾶν δεύτερον
ἐπὶ τὸν κισσοδόταν θεόν,
τὸν Βρόμιον, τὸν Ἐριβόαν τε βροτοὶ καλέομεν,
γόνον ὑπάτων μὲν πατέρων μελπέμεν
γυναικῶν τε Καδμεϊᾶν ἔμολον.
Ἐναργέα τ' ἔμ' ὥστε μάντιν οὐ λανθάνει,
φοινικοεάνων ὁπότ' οἰχθέντος Ὥρᾶν θαλάμου
εὔοδμον ἐπάγοισιν ἔαρ φυτὰ νεκτάρεα,
τότε βάλλεται, τότ' ἐπ' ἀμβρόταν χθόν' ἐραταὶ
ἴων φόβαι, ῥόδα τε κόμαισι μίγνυται
ἀχεῖ τ' ὀμφαὶ μελέων σὺν αὐλοῖς
οἰχνεῖ τε Σεμέλαν ἑλικάμπυκα χοροί.

12 Ταῦθ' ὅτι μέν ἐστιν ἰσχυρὰ καὶ στιβαρὰ καὶ ἀξιωματικὰ καὶ πολὺ τὸ αὐστηρὸν ἔχει τραχύνει τε ἀλύπως καὶ πικραίνει τὰς ἀκοὰς μετρίως ἀναβέβληταί τε τοῖς χρόνοις καὶ διαβέβηκεν ἐπὶ τὸ πολὺ ταῖς ἁρμονίαις καὶ οὐ τὸ θεατρικὸν δὴ τοῦτο καὶ γλαφυρὸν ἐπιδείκνυται κάλλος ἀλλὰ τὸ ἀρχαϊκὸν ἐκεῖνο καὶ τὸ αὐστηρόν, ἅπαντες ἂν εὖ οἶδ' ὅτι μαρτυρήσειαν οἱ μετρίαν αἴσθησιν ἔχοντες περὶ λόγους. **13** Τίνι δὲ κατασκευασθέντα ἐπιτηδεύσει τοιαῦτα γέγονεν (οὐ γὰρ ἄνευ γε τέχνης καὶ λόγου τινός,

8 A questo punto, i presupposti chiedevano di fornire degli esempi per ciascuno degli autori ricordati. La trattazione certo non sarebbe stata per nulla spiacevole, così disseminata di fiori primaverili, ma la trattazione avrebbe passato la misura, e sarebbe risultata più un lavoro erudito che un manuale didattico. **9** Ma non sarebbe stato nemmeno giusto lasciare senza verifica quanto è stato detto, come se fosse evidente e non avesse bisogno di prove. Bisognava dunque scegliere tra le due ipotesi la giusta misura, senza eccedere oltre quanto sia opportuno né d'altro canto trascurare gli elementi di prova. **10** Ecco quel che tenterò di fare, limitandomi a qualche esempio tratto dagli autori più celebri. Tra i poeti basterà citare Pindaro, tra i prosatori Tucidide; sono questi gli esponenti più autorevoli dell'armonia austera.

11 Cominciamo da Pindaro, con un ditirambo di cui questo è l'inizio[17]:

Guardate[18] *questo coro, abitanti dell'Olimpo,*
e gratificatemi col dono della gloria, o dèi,
voi che frequentate quest'ombelico fragrante della città
e popolato nella sacra Atene,
e la piazza illustre piena d'ogni ornamento
concedetemi corone intrecciate di viole
e canti primaverili.
Da Zeus ecco che io per la seconda volta
mi avanzo, guardate, con la luce dei canti,
verso il dio coronato di edera,
che noi mortali Bromio, Eriboe chiamiamo[19]*;*
son venuto a celebrare il figlio dei padri
sublimi e delle donne di Cadmo[20]*.*
Chiari segni a me quasi indovino non sfuggono:
quando delle Ore dalle vesti di porpora è aperto il talamo
e primavera odorosa suscitano le piante roride di nettare,
allora, allora si spargono sulla terra immortale
ciuffi di viole, e rose intrecciate ai capelli,
e l'eco di voci di canti e di auli,
e cori avanzano verso Semele dalla fronte ornata.

12 Questi versi sono potenti, solidi, pieni di dignità, e hanno molto di austero; sono ruvidi, ma innocui; irritano l'udito, ma con misura; tirano in lungo con i tempi; aprono grandi intervalli nelle armonizzazioni; la loro bellezza non è certo di effetto ed elegante, ma sa di antico e di austero: tutti, ne sono sicuro, lo testimonierebbero, purché provvisti di sensibilità letteraria. **13** Quale sia la ricerca che ha condotto a tutto questo (non è che questi versi siano arrivati a tali risultati

αὐτοματισμῷ δὲ καὶ τύχῃ χρησάμενα τοῦτον εἴληφε τὸν χαρακτῆρα), ἐγὼ πειράσομαι δεικνύειν.

14 Τὸ πρῶτον αὐτῷ κῶλον ἐκ τεττάρων σύγκειται λέξεως μορίων, ῥήματος καὶ συνδέσμου καὶ δυεῖν προσηγορικῶν. Τὸ μὲν οὖν ῥῆμα καὶ ὁ σύνδεσμος συναλιφῇ κερασθέντα οὐκ ἀηδῆ πεποίηκε τὴν ἁρμονίαν. Τὸ δὲ προσηγορικὸν τῷ συνδέσμῳ συντιθέμενον ἀποτετράχυκεν ἀξιολόγως τὴν ἁρμογήν· **15** τὸ γὰρ *ἐν χορὸν* ἀντίτυπον τε καὶ οὐκ εὐπετές, τοῦ μὲν συνδέσμου λήγοντος εἰς ἡμίφωνον στοιχεῖον τὸ $\overline{ν}$, τοῦ δὲ προσηγορικοῦ τὴν ἀρχὴν λαμβάνοντος ἀφ' ἑνὸς τῶν ἀφώνων τοῦ $\overline{χ}$· ἀσύμμικτα δὲ τῇ φύσει ταῦτα τὰ στοιχεῖα καὶ ἀκόλλητα· **16** οὐ γὰρ πέφυκε κατὰ μίαν συλλαβὴν τοῦ $\overline{χ}$ προτετάχθαι τὸ $\overline{ν}$, ὥστε οὐδὲ συλλαβῶν δύο μόρια γινόμενα συνάπτει τὸν ἦχον, ἀλλ' ἀνάγκη σιωπήν τινα γίγνεσθαι μέσην ἀμφοῖν τὴν διορίζουσαν ἑκατέρου τῶν γραμμάτων τὰς δυνάμεις. **17** Τὸ μὲν δὴ πρῶτον κῶλον οὕτω τραχύνεται τῇ συνθέσει. Κῶλα δέ με δέξαι νυνὶ λέγειν οὐχ οἷς Ἀριστοφάνης ἢ τῶν ἄλλων τις μετρικῶν διεκόσμησε τὰς ᾠδάς, ἀλλ' οἷς ἡ φύσις ἀξιοῖ διαιρεῖν τὸν λόγον καὶ ῥητόρων παῖδες τὰς περιόδους διαιροῦσι.

18 Τὸ δὲ τούτῳ παρακείμενον κῶλον, τὸ

ἐπί τε κλυτὰν πέμπετε χάριν θεοί,

διαβέβηκέ τ' ἀπὸ τοῦ προτέρου διάβασιν ἀξιόλογον καὶ περιείληφεν ἐν αὑτῷ πολλὰς ἁρμονίας ἀντιτύπους. **19** Ἄρχει μὲν γὰρ αὐτοῦ στοιχεῖον ἓν τῶν φωνηέντων τὸ $\overline{ε}$ καὶ παράκειται ἑτέρῳ φωνήεντι τῷ $\overline{ι}$· εἰς τοῦτο γὰρ ἔληγε τὸ πρὸ αὐτοῦ· οὐ συναλείφεται δὲ οὐδὲ ταῦτ' ἀλλήλοις οὐδὲ προτάττεται κατὰ μίαν συλλαβὴν τὸ $\overline{ι}$ τοῦ $\overline{ε}$· σιωπὴ δέ τις ἡ μεταξὺ ἀμφοῖν γίνεται διερείδουσα τῶν μορίων ἑκάτερον καὶ τὴν βάσιν ἀποδοῦσα αὐτοῖς ἀσφαλῆ.

20 Ἐν δὲ τῇ κατὰ μέρος συνθέσει τοῦ κώλου τοῖς μὲν *ἐπί τε* συνδέσμοις ἀφ' ὧν ἄρχεται τὸ κῶλον, εἴτε ἄρα πρόθεσιν αὐτῶν δεῖ τὸ ἡγούμενον καλεῖν, τὸ προσηγορικὸν ἐπικείμενον μόριον τὸ *κλυτὰν* ἀντίτυπον πεποίηκε καὶ τραχεῖαν τὴν σύνθεσιν. **21** Κατὰ τί δήποτε; Βούλεται μὲν εἶναι βραχεῖα ἡ πρώτη συλλαβὴ τοῦ *κλυτάν*, μακροτέρα δ' ἐστὶ τῆς βραχείας ἐξ ἀφώνου τε καὶ ἡμιφώνου καὶ φωνήεντος συνεστῶσα. Τὸ δὲ μὴ εἰλικρινῶς αὐτῆς βραχὺ καὶ ἅμα τὸ ἐν τῇ κράσει τῶν γραμμάτων δυσέκφορον ἀναβολήν τε ποιεῖ καὶ ἐγκοπὴν τῆς ἁρμονίας. **22** Εἰ γοῦν τὸ $\overline{κ}$ τις ἀφέλοι τῆς συλλαβῆς καὶ ποιήσειεν "ἐπί τε λυτάν", λυθήσεται καὶ τὸ βραδὺ καὶ τὸ τραχὺ τῆς ἁρμονίας. **23** Πάλιν τῷ *κλυτὰν* προσηγορικῷ τὸ *πέμπετε* ῥηματικὸν ἐπικείμενον οὐκ ἔχει συνῳδὸν οὐδ' εὐκέραστον τὸν ἦχον, ἀλλ' ἀνάγκη στηριχθῆναι τὸ $\overline{ν}$ καὶ πιεσθέντος ἱκανῶς τούτου

stilistici spontaneamente e per caso, senza competenza tecnica e ragionamento), proverò io a dimostrarlo.

14 Il primo *colon*, *Guardate questo coro, abitanti dell'Olimpo*, Ἴδετ' ἐν χορὸν Ὀλύμπιοι[21] consta di quattro elementi linguistici: verbo, congiunzione, e due appellativi[22]. Il verbo e la congiunzione, fusi dalla sinalefe, rendono l'armonia non priva di piacevolezza; ma l'appellativo, giustapposto alla congiunzione, rende la giuntura considerevolmente aspra: **15** il nesso *questo coro* ἐν χορόν oppone resistenza, non è fluido, perché la congiunzione finisce in semivocale *ny* (ν) e il nome comincia con la consonante muta *chi* (χ), due lettere che per natura non si mescolano e non si saldano. **16** La natura non permette che in un'unica sillaba ci sia la *ny* davanti alla *chi*: ne consegue che, se queste due lettere appartengono a due sillabe vicine, il loro suono non si combini e non si saldi, ma necessariamente si produce tra le due una pausa di silenzio che ne spartisce le singole articolazioni. **17** Il primo *colon* è reso così aspro dalla composizione (per *cola* intendo qui, sappi bene, non quelli con cui Aristofane o qualche altro metricologo ha riassettato le odi[23], ma quelli in cui la natura ritiene giusto dividere il discorso, e con i quali gli apprendisti retori parcellizzano i periodi).

18 Il *colon* seguente,

> *e gratificatemi col dono della gloria, o dèi,*

(ἐπί τε κλυτὰν πέμπετε χάριν θεοί), è separato dal precedente da una distanza importante, e contiene in sè molte giunture che oppongono resistenza. **19** Esso comincia con una vocale, *epsilon* (ε), che sta accanto a un'altra vocale, *iota* (ι), con cui finiva il *colon* precedente: queste tuttavia non si fondono tra loro, perché *iota*, piazzato davanti ad *epsilon*, non forma mai una sola sillaba; ma un momento di silenzio viene a crearsi fra le due lettere, che separa con forza l'una dall'altra, dando loro uno stabile assetto.

20 Ad un esame dettagliato della composizione del *colon*, dopo le congiunzioni ἐπί τε con cui comincia il *colon* (a meno che non si voglia chiamare 'preposizione' la parola che è in testa), l'appellativo che segue, κλυτάν, fa resistenza e rende aspra la composizione. **21** In che modo tutto questo? La prima sillaba di κλυτάν vuol essere breve, ma è più lunga di una breve normale perché è costituita da una consonante muta, da una semivocale e da una vocale. La brevità della sillaba, non rigorosa, e insieme la difficoltà di pronuncia derivante dalla combinazione delle lettere ne rallentano la dizione e ne spezzano l'armonia. **22** Se si togliesse *kappa* (κ) dalla sillaba, ossia si avesse per esempio ἐπί τε λυτάν verrebbe sciolta la lentezza e l'asprezza dell'armonizzazione. **23** Ancora: il verbo πέμπετε, piazzato dopo l'appellativo κλυτάν, produce un suono scordato e che mal si combina; è necessario quindi appoggiarsi forte sulla *ny* e che questo suono, ben occluso,

ἀκουστὸν γενέσθαι τὸ $\overline{\pi}$· οὐ γὰρ ὑποτακτικὸν τῷ $\overline{\nu}$ τὸ $\overline{\pi}$· **24** τούτου δ' αἴτιος ὁ τοῦ στόματος σχηματισμὸς οὔτε κατὰ τὸν αὐτὸν τόπον οὔτε τῷ αὐτῷ τρόπῳ τῶν γραμμάτων ἐκφέρων ἑκάτερον τὸ $\overline{\pi}$ καὶ τὸ $\overline{\nu}$· τοῦ μὲν γὰρ $\overline{\nu}$ περὶ τὸν οὐρανὸν τε γίνεται ὁ ἦχος καὶ τῆς γλώττης ἄκροις τοῖς ὀδοῦσι προσανισταμένης καὶ τοῦ πνεύματος διὰ τῶν ῥωθώνων μεριζομένου, τοῦ δὲ $\overline{\pi}$ μύσαντος τοῦ στόματος καὶ οὐδὲν τῆς γλώττης ἐνεργούσης τοῦ τε πνεύματος κατὰ τὴν ἄνοιξιν τῶν χειλῶν τὸν ψόφον λαμβάνοντος ἀθροῦν, ὡς καὶ πρότερον εἴρηταί μοι. **25** Ἐν δὲ τῷ μεταλαμβάνειν τὸ στόμα σχηματισμὸν ἕτερον ἐξ ἑτέρου μήτε συγγενῆ μήτε παρόμοιον ἐμπεριλαμβάνεταί τις χρόνος, ἐν ᾧ διίσταται τὸ λεῖον καὶ εὐπετὲς τῆς ἁρμονίας. Καὶ ἅμα οὐδ' ἡ προηγουμένη τοῦ *πέμπετε* συλλαβὴ μακρὸν ἔχει τὸν ἦχον ἀλλ' ὑποτραχύνει τὴν ἀκοὴν ἄρχουσά τε ἐξ ἀφώνου καὶ λήγουσα εἰς ἡμίφωνον. **26** Τῷ τε *χάριν* τὸ *θεοὶ* παρακείμενον ἀνακόπτει τὸν ἦχον καὶ ποιεῖ διερεισμὸν ἀξιόλογον τῶν μορίων, τοῦ μὲν εἰς ἡμίφωνον λήγοντος τὸ $\overline{\nu}$, τοῦ δὲ ἄφωνον ἔχοντος ἡγούμενον τὸ $\overline{\theta}$· οὐδενὸς δὲ πέφυκε προτάττεσθαι τῶν ἀφώνων τὰ ἡμίφωνα.

27 Τούτοις ἐπιφέρεται τρίτον κῶλον τουτί·

πολύβατον οἵ τ' ἄστεος ὀμφαλὸν θυόεντα
ἐν ταῖς ἱεραῖς Ἀθάναις
οἰχνεῖτε.

28 Ἐνταῦθα τῷ τε *ὀμφαλὸν* εἰς τὸ $\overline{\nu}$ λήγοντι τὸ *θυόεντα* παρακείμενον ὁμοίαν ἀποδίδωσιν ἀντιτυπίαν τῇ πρότερον, καὶ τῷ *θυόεντα* εἰς φωνῆεν τὸ $\overline{\alpha}$ λήγοντι ἐπεζευγμένον τὸ *ἐν ταῖς ἱεραῖς* ἀπὸ φωνήεντος τοῦ $\overline{\epsilon}$ λαμβάνον τὴν ἀρχὴν διέσπακε τῷ μεταξὺ χρόνῳ τὸν ἦχον οὐκ ὄντι ὀλίγῳ.

Τούτοις ἐκεῖνα ἕπεται·

πανδαίδαλόν τ' εὐκλέ' ἀγοράν.

29 Τραχεῖα κἀνταῦθα καὶ ἀντίτυπος ἡ συζυγία· ἡμιφώνῳ γὰρ ἄφωνον συνάπτεται γράμμα τῷ $\overline{\nu}$ τὸ $\overline{\tau}$ καὶ διαβέβηκεν ἀξιόλογον διάστασιν ὁ μεταξὺ τοῦ τε προσηγορικοῦ τοῦ *πανδαίδαλον* καὶ τῆς συναλιφῆς τῆς ἐπισυναπτομένης αὐτῷ χρόνος· **30** μακραὶ μὲν γὰρ ἀμφότεραι, μείζων δὲ οὐκ ὀλίγῳ τῆς συμμετρίας ἡ συναλείφουσα τὰς δύο συλλαβάς, ἐξ ἀφώνου τε καὶ δυεῖν συνεστῶσα φωνηέντων. Εἰ γοῦν τις ἀφέλοιτο αὐτῆς τὸ $\overline{\tau}$ καὶ ποιήσειε "πανδαίδαλον εὐκλέ' ἀγοράν", εἰς τὸ δίκαιον ἐλθοῦσα μέτρον εὐπετεστέραν ποιήσει τὴν ἁρμονίαν.

31 Ὅμοια τούτοις ἐστὶ κἀκεῖνα,

renda udibile la *pi* (π); non è possibile infatti che la *pi* segua la *ny*; **24** la causa di questo sta nella posizione della bocca, che non emette *pi* e *ny* né nello stesso luogo di articolazione, né allo stesso modo; per la *ny* il suono avviene in direzione del palato, con la lingua sollevata verso l'estremità dei denti, e con fiato ripartito tra le narici; per la *pi*, la bocca è chiusa, la lingua non si muove, ed il fiato, ad apertura delle labbra, viene emesso tutto insieme, come precedentemente ho indicato[24]. **25** Nel modificarsi della conformazione della bocca, che assume successivamente una forma né prossima né simile alla precedente, un certo lasso di tempo viene a trascorrere, nel quale s'incrina la superficie liscia ed agevole dell'armonia. E ancora, non solo la prima sillaba di πέμπετε suona lunga, ma riesce sgradevole all'orecchio, dato che comincia con una consonante muta e finisce con una semivocale[25]. **26** Poi, a χάριν segue θεοί, che tronca il suono e crea una separazione degna di nota tra le parti, perché una finisce per semivocale *ny*, l'altra comincia per consonante muta *theta* (θ); ora per natura le semivocali non possono in alcun modo precedere le consonanti mute.

27 A quanto precede, segue il terzo *colon*,

> *voi che frequentate quest'ombelico fragrante della città e popolato nella sacra Atene*
> *πολύβατον οἵ τ' ἄστεος ὀμφαλὸν θυόεντα ἐν ταῖς ἱεραῖς Ἀθάναις οἰχνεῖτε.*

28 In questo modo a ὀμφαλόν, che finisce per *ny*, segue θυοέντα, che produce un suono che urta come quello che precede; ed a θυόεντα, che finisce per vocale *alpha* (α), si giustappone ἐν ταῖς ἱεραῖς che comincia per vocale *epsilon*: il che spacca il flusso sonoro con un tempo inframmezzato non certo piccolo.

Poi viene

> *e la piazza illustre, piena d'ogni ornamento*
> *πανδαίδαλόν τ' εὐκλέ' ἀγοράν.*

29 Anche in questo caso la combinazione è dura e fa resistenza: infatti, alla semivocale *ny* si giustappone una consonante muta, *delta* (δ), e viene ad aprirsi un allungamento degno di nota nell'intervallo di tempo che intercorre tra l'appellativo πανδαίδαλον e la 'sinalefe' della sillaba seguente: **30** le sillabe infatti sono tutte e due lunghe, ma quella che fonde le due lettere, composta di una consonante muta e di due vocali, è notevolmente più lunga di quella normale. Se qui si togliesse τ', scrivendo πανδαίδαλον εὐκλέ' ἀγοράν la sillaba, ritornando alla lunghezza normale, renderebbe l'armonizzazione più felicemente adeguata.

31 Lo stesso accade per

ἰοδέτων λάχετε.

Παράκειται δύο ἡμίφωνα ἀλλήλοις τὸ $\overline{\nu}$ καὶ τὸ $\overline{\lambda}$, φυσικὴν οὐκ ἔχοντα συζυγίαν τῷ μήτε κατὰ τοὺς αὐτοὺς ‹τόπους μήτε καθ'› ὁμοίους σχηματισμοὺς τοῦ στόματος ἐκφέρεσθαι.

32 Καὶ τὰ ἐπὶ τούτοις λεγόμενα μηκύνεταί τε ταῖς συλλαβαῖς καὶ διέστηκε ταῖς ἁρμονίαις ἐπὶ πολύ,

στεφάνων τᾶν τ' ἐαριδρόπων·

μακραὶ γὰρ καὶ δεῦρο συγκρούονται συλλαβαὶ τὸ δίκαιον ὑπεραίρουσαι μέτρον, ἥ τε λήγουσα τοῦ *στεφάνων* μορίου δυσὶ περιλαμβάνουσα ἡμιφώνοις φωνῆεν γράμμα φύσει μακρὸν καὶ ἡ συναπτομένη ταύτῃ τρισὶ μηκυνθεῖσα γράμμασιν ἀφώνῳ καὶ φωνήεντι μακρῶς λεγομένῳ καὶ ἡμιφώνῳ. **33** Διερεισμός τε οὖν γέγονε τοῖς μήκεσι τῶν συλλαβῶν καὶ ἀντιτυπία τῇ παραθέσει τῶν γραμμάτων, οὐκ ἔχοντος τοῦ $\overline{\tau}$ συνῳδὸν τῷ $\overline{\nu}$ τὸν ἦχον, ὡς καὶ πρότερον εἴρηκα.

Παράκειται δὲ καὶ τῷ *ἀοιδᾶν* εἰς τὸ $\overline{\nu}$ λήγοντι ἀπὸ τοῦ $\overline{\delta}$ ἀρχόμενον ἀφώνου τὸ

Διόθεν τέ με

καὶ τῷ *σὺν ἀγλαΐᾳ* εἰς τὸ $\overline{\iota}$ λήγοντι τὸ

ἴδετε πορευθέντ' ἀοιδᾶν

ἀρχόμενον ἀπὸ τοῦ $\overline{\iota}$.

Πολλά τις ἂν εὕροι τοιαῦτα ὅλην τὴν ᾠδὴν σκοπῶν.

34 Ἵνα δὲ καὶ περὶ τῶν λοιπῶν εἰπεῖν ἐγγένηταί μοι χρόνος, Πινδάρου μὲν ἅλις ἔστω, Θουκυδίδου δὲ λαμβανέσθω λέξις ἡ ἐκ τοῦ προοιμίου ἥδε·

> *I. 1 Θουκυδίδης Ἀθηναῖος ξυνέγραψε τὸν πόλεμον τῶν Πελοποννησίων καὶ Ἀθηναίων ὡς ἐπολέμησαν πρὸς ἀλλήλους, ἀρξάμενος εὐθὺς καθισταμένου καὶ ἐλπίσας μέγαν τε ἔσεσθαι καὶ ἀξιολογώτατον τῶν προγεγενημένων, τεκμαιρόμενος ὅτι ἀκμάζοντές τε ἦσαν ἐς αὐτὸν ἀμφότεροι παρασκευῇ τῇ πάσῃ, καὶ τὸ ἄλλο Ἑλληνικὸν ὁρῶν ξυνιστάμενον πρὸς ἑκατέρους, τὸ μὲν εὐθύς,*

concedetemi … di viole
ἰοδέτων λάχετε.

Anche qui si trovano vicine due semivocali, *ny* e *lambda*, che non hanno alcuna affinità, né per il luogo né per il modo di articolazione.

32 Quanto segue, si distende in sillabe lunghe e con le giunture nettamente spezzate. In

corone intrecciate … primaverili,
στεφάνων τάν τ' ἐαριδρόπων,

si intranodano delle sillabe lunghe che oltrepassano la giusta misura; quella che termina la parola στεφάνων è formata da una vocale lunga per natura circondata da due semivocali, e quella che la segue si allunga anch'essa su tre lettere, una consonante muta, una vocale considerata lunga e una semivocale. **33** La lunghezza delle sillabe, e l'urto derivante dal giustapporsi delle lettere scardina il verso, dato che *tau* (τ) e *ny* non possono pronunciarsi con una sola emissione di fiato, come ho già detto precedentemente.

Allo stesso modo, anche dopo ἀοιδᾶν che finisce per *ny* c'è

Da Zeus, ecco che io,
Διόθεν τέ με,

che comincia per consonante muta *delta*, e poi a σὺν ἀγλαίᾳ, che finisce con *iota*[26], succede

mi avanzo, guardate, con la luce dei canti
ἴδετε πορευθέντ' ἀοιδᾶν

che comincia per *iota*.

Si potrebbero individuare, esaminando l'ode nella sua interezza, molti altri esempi di questo genere.

34 Ma per aver tempo di parlare anche degli altri, basta con Pindaro. Si prenda dunque un passo di Tucidide, tratto dal proemio. Eccolo:

I 1. Tucidide ateniese ha narrato la guerra tra i Peloponnesiaci e gli Ateniesi. Si mise all'opera subito, al nascere del conflitto, prevedendo che sarebbe stato lungo e il più memorabile rispetto a tutti i precedenti: lo deduceva dal fatto che entrambi affrontavano la guerra mentre erano al culmine delle loro forze in ogni settore dell'apparato bellico, e dall'osservare che il resto del mondo greco

τὸ δὲ καὶ διανοούμενον. 2 Κίνησις γὰρ αὕτη μεγίστη δὴ τοῖς Ἕλλησιν ἐγένετο καὶ μέρει τινὶ τῶν βαρβάρων, ὡς δ' εἰπεῖν καὶ ἐπὶ πλεῖστον ἀνθρώπων. Τὰ γὰρ πρὸ αὐτῶν καὶ τὰ ἔτι παλαιότερα σαφῶς μὲν εὑρεῖν διὰ χρόνου πλῆθος ἀδύνατα ἦν· ἐκ δὲ τεκμηρίων, ὧν ἐπὶ μακρότατον σκοποῦντί μοι πιστεῦσαι ξυμβαίνει, οὐ μεγάλα νομίζω γενέσθαι οὔτε κατὰ τοὺς πολέμους οὔτε ἐς τὰ ἄλλα. II. 1 Φαίνεται γὰρ ἡ νῦν Ἑλλας καλουμένη οὐ πάλαι βεβαίως οἰκουμένη, ἀλλὰ μεταναστάσεις τε οὖσαι τὰ πρότερα καὶ ῥᾳδίως ἕκαστοι τὴν ἑαυτῶν ἀπολείποντες βιαζόμενοι ὑπό τινων ἀεὶ πλειόνων. 2 Τῆς γὰρ ἐμπορίας οὐκ οὔσης οὐδ' ἐπιμιγνύντες ἀδεῶς ἀλλήλοις οὔτε κατὰ γῆν οὔτε διὰ θαλάσσης, νεμόμενοί τε τὰ ἑαυτῶν ἕκαστοι ὅσον ἀποζῆν καὶ περιουσίαν χρημάτων οὐκ ἔχοντες οὐδὲ γῆν φυτεύοντες, ἄδηλον ὂν ὁπότε τις ἐπελθὼν καὶ ἀτειχίστων ἅμα ὄντων ἄλλος ἀφαιρήσεται, τῆς τε καθ' ἡμέραν ἀναγκαίου τροφῆς πανταχοῦ ἂν ἡγούμενοι ἐπικρατεῖν οὐ χαλεπῶς ἀνίσταντο.

35 Αὕτη πάλιν ἡ λέξις ὅτι μὲν οὐκ ἔχει λείας οὐδὲ συνεξεσμένας ἀκριβῶς τὰς ἁρμονίας οὐδ' ἔστιν εὐεπὴς καὶ μαλακὴ καὶ λεληθότως ὀλισθάνουσα διὰ τῆς ἀκοῆς ἀλλὰ πολὺ τὸ ἀντίτυπον καὶ τραχὺ καὶ στρυφνὸν ἐμφαίνει, καὶ ὅτι πανηγυρικῆς μὲν ἢ θεατρικῆς οὐδὲ κατὰ μικρὸν ἐφάπτεται χάριτος, ἀρχαϊκὸν δέ τι καὶ αὔθαδες ἐπιδείκνυται κάλλος, ὡς πρὸς εἰδότας ὁμοίως τοὺς εὐπαιδεύτους ἅπαντας οὐδὲν δέομαι λέγειν, ἄλλως τε καὶ αὐτοῦ τοῦτό γε τοῦ συγγραφέως ὁμολογήσαντος, ὅτι εἰς μὲν ἀκρόασιν ἧττον ἐπιτερπὴς ἡ γραφή ἐστι,

κτῆμα δ' εἰς ἀεὶ μᾶλλον ἢ ἀγώνισμα εἰς τὸ παραυτίκα ἀκούειν σύγκειται.

36 Τίνα δ' ἐστὶ τὰ θεωρήματα οἷς χρησάμενος ἀνὴρ οὗτος εὐπινῆ καὶ αὐστηρὰν πεποίηκε τὴν ἁρμονίαν, δι' ὀλίγων σοι σημανῶ· ῥᾷον γάρ ἐστι μικρὰ μεγάλων εἶναι δείγματα τοῖς μὴ χαλεπῶς ἐπὶ τὴν τοῦ ὁμοίου τε καὶ ἀκολούθου μεταβαίνουσιν θεωρίαν.

37 Αὐτίκα ἐν ἀρχῇ τῷ *Ἀθηναῖος* προσηγορικῷ τὸ *ξυνέγραψε* ῥῆμα ἐφαρμοττόμενον διίστησιν ἀξιολόγως τὴν ἁρμονίαν· οὐ γὰρ προτάττεται τὸ $\overline{\sigma}$ τοῦ $\overline{\xi}$ κατὰ συνεκφορὰν τὴν ἐν μιᾷ συλλαβῇ γινομένην· δεῖ δὴ τοῦ $\overline{\sigma}$ σιωπῇ καταληφθέντος τότε ἀκουστὸν γενέσθαι τὸ $\overline{\xi}$. Τοῦτο δὲ τραχύτητα ἐργάζεται καὶ ἀντιτυπίαν τὸ πάθος. **38** Ἔπειθ' αἱ μετὰ τοῦτο γινόμεναι συγκοπαὶ τῶν ἤχων, τοῦ τε $\overline{\nu}$ καὶ τοῦ $\overline{\tau}$ καὶ τοῦ $\overline{\pi}$ καὶ τοῦ $\overline{\kappa}$ τετράκις ἑξῆς ἀλλήλοις παρακείμεναι, χαράττουσιν εὖ μάλα τὴν ἀκοὴν καὶ διασαλεύουσιν ἀξιολόγως τὰς ἁρμονίας, ὅταν φῇ

prendeva parte o per gli uni o con gli altri, chi subito e chi nelle intenzioni. 2. Fu il più grande sconvolgimento generatosi nel mondo greco e in qualche modo in quello non greco: insomma, per la maggior parte dell'umanità. Giacché gli avvenimenti precedenti e quelli ancora più antichi non era possibile coglierli per il gran tempo trascorso; tuttavia, in base agli indizi che ritengo credibili dopo una estesissima ricerca, non li considero grandi né per quel che riguarda le guerre né per il resto. II. 1. Pare infatti che quella che oggi vien chiamata Grecia non fosse anticamente abitata stabilmente: ma in una prima fase ci furono migrazioni, e spesso accadeva che ciascuno lasciasse la propria terra costretto da altri popoli, sempre più numerosi. Non c'era commercio, le comunicazioni per mare e per terra erano pericolose, inoltre ciascuno coltivava il proprio terreno, quel poco che era necessario alla mera sopravvivenza; non si verificava perciò accumulazione né seminavano la terra, non sapendo se, in assenza di mura, sopraggiungesse qualcuno a saccheggiare; del resto pensando di potersi procurare dovunque il necessario, levavano il campo senza difficoltà[27].

35 Il fatto che questo sia un passo in cui le armonizzazioni non sono né lisce né levigate con accuratezza, in cui le parole non sono né belle di suono, né morbide a dirsi, né scivolano insensibilmente nell'orecchio, ma al contrario, mostrano viva resistenza, ruvidezza e asprezza; il fatto che non ci sia nemmeno in piccola dose la grazia di un discorso solenne e dall'effetto teatrale[28], ma che, al contrario, esso mostri una bellezza altera, e che sa di antico, è cosa sulla quale è inutile insistere con persone tutte ben istruite, a conoscenza dell'argomento quanto lo sono io; ed è del resto lo stesso storico a riconoscere che l'opera non risulta gradevole all'ascolto[29],

È un possesso per sempre più che un pezzo di bravura per un uditorio occasionale.

36 Quali siano gli schemi che Tucidide usa per dare all'armonia una bella patina di antico[30] e austerità, te lo esporrò in poche parole; sarà più agevole infatti passare dal particolare all'universale per chi sappia riferirsi senza difficoltà ai concetti di analogia e di causalità.

37 Subito all'inizio al verbo *ha narrato* (ξυνέγραψε) si unisce l'appellativo *ateniese* Ἀθηναῖος, che apre una falla degna di nota nel contesto dell'armonia, perché il *sigma* (σ) anteposto alla *csi* (ξ), non può esser pronunciato con una sola emissione di voce, come fosse una sillaba sola; è necessario dunque bloccare il *sigma* con una pausa di silenzio, perché la *csi* diventi udibile. Questa situazione produce asprezza e urti. **38** Quindi, le collisioni di suoni che vengono subito dopo, della *ny* giustapposta a *tau*, a *pi*, a *kappa* quattro volte di seguito, disturbano fortemente l'orecchio e creano profonde fratture nell'armonia. Egli dice in effetti così:

τὸν πόλεμον τῶν Πελοποννησίων καὶ Ἀθηναίων·

τούτων γὰρ τῶν μορίων τῆς λέξεως οὐδὲν ὅ τι οὐχὶ καταληφθῆναι δεῖ καὶ πιεσθῆναι πρότερον ὑπὸ τοῦ στόματος περὶ τὸ τελευταῖον γράμμα, ἵνα τὸ συναπτόμενον αὐτῷ τρανὴν καὶ καθαρὰν τὴν ἑαυτοῦ λάβῃ δύναμιν. **39** Ἔτι πρὸς τούτοις ἡ τῶν φωνηέντων παράθεσις ἡ κατὰ τὴν τελευταίαν τοῦ κώλου τοῦδε γενομένη ἐν τῷ *καὶ Ἀθηναίων* διακέκρουκε τὸ συνεχὲς τῆς ἁρμονίας καὶ διέστακεν πάνυ αἰσθητὸν τὸν μεταξὺ λαβοῦσα χρόνον· ἀκέραστοι γὰρ αἱ φωναὶ τοῦ τε ῑ καὶ τοῦ ᾱ καὶ ἀποκόπτουσαι τὸν ἦχον. Τὸ δ' εὐεπὲς οἱ συνεχεῖς τε καὶ οἱ συλλεαινόμενοι ποιοῦσιν ἦχοι. **40** Αὖθις ἐν τῇ δευτέρᾳ περιόδῳ τὸ προηγούμενον κῶλον τουτί,

ἀρξάμενος εὐθὺς καθισταμένου,

μετρίως ἁρμόσας ὁ ἀνὴρ ὡς ἂν εὔφωνόν τε μάλιστα φαίνοιτο καὶ μαλακόν, τὸ μετὰ τοῦτο πάλιν ἀποτραχύνει καὶ διασπᾷ τοῖς διαχαλάσμασι τῶν ἁρμονιῶν,

41 *καὶ ἐλπίσας μέγαν τε ἔσεσθαι καὶ ἀξιολογώτατον τῶν προγεγενημένων*,

τρὶς γὰρ ἀλλήλοις ἑξῆς οὐ διὰ μακροῦ παράκειται τὰ φωνήεντα συγκρούσεις ἐργαζόμενα καὶ ἀνακοπὰς καὶ οὐκ ἐῶντα τὴν ἀκρόασιν ἑνὸς κώλου συνεχοῦς φαντασίαν λαμβάνειν. **42** Ἥ τε περίοδος αὐτῷ λήγουσα εἰς τὸ τῶν *προγεγενημένων* οὐκ ἔχει τὴν βάσιν εὔγραμμον καὶ περιφερῆ, ἀλλ' ἀκόρυφός τις φαίνεται καὶ ἀκατάστροφος, ὥσπερ μέρος οὖσα τῆς δευτέρας ἀλλ' οὐχὶ [τῆς πρώτης] τέλος.

43 Τὸ δ' αὐτὸ πέπονθε καὶ ἡ τρίτη περίοδος. Καὶ γὰρ ἐκείνης ἀπερίγραφός ἐστι καὶ ἀνέδραστος ἡ βάσις τελευταῖον ἔχουσα μόριον *τὸ δὲ καὶ διανοούμενον*, πολλὰς ἅμα περιέχουσα καὶ αὐτὴ φωνηέντων τε πρὸς φωνήεντα ἀντιτυπίας καὶ ἡμιφώνων πρὸς ἡμίφωνα καὶ ἄφωνα, ἅσπερ ἐργάζεται τὰ μὴ συνῳδὰ τῇ φύσει τραχύτητας.

44 Ἵνα δὲ συνελὼν εἴπω, δώδεκά που περιόδων οὐσῶν ἃς παρεθέμην, εἴ τις αὐτὰς συμμέτρως μερίζοι πρὸς τὸ πνεῦμα, κώλων δὲ τῶν ἐμπεριλαμβανομένων ἐν αὐταῖς οὐκ ἐλαττόνων ἢ τριάκοντα τὰ εὐεπῶς συγκείμενα καὶ συνεξεσμένα ταῖς ἁρμονίαις οὐκ ἂν εὕροι τις ἓξ ἢ ἑπτὰ τὰ πάντα κῶλα, φωνηέντων δὲ συμβολὰς ἐν ταῖς δώδεκα περιόδοις ὀλίγου δεῖν τριάκοντα,

la guerra tra i Peloponnesiaci e gli Ateniesi
τὸν πόλεμον τῶν Πελοποννησίων καὶ Ἀθηναίων·

infatti in tutti questi frammenti di catena parlata non ce n'è uno che non debba essere interrotto dopo l'occlusione della bocca prima dell'ultima lettera, perché la lettera che segue abbia il suo proprio campo, con precisione e chiarezza. **39** E ancora, la giustapposizione delle vocali alla fine di questo *colon,* in καὶ Ἀθηναίων rompe la continuità dell'armonia e la distende, introducendo un intervallo di tempo del tutto percettibile; e questo, perché le vocali *iota* e *alpha* non fondendosi, vengono ad interrompere l'emissione del suono. Ora, sono i suoni continui e ben amalgamati che producono un'espressione elegante. **40** E di nuovo, nel secondo periodo, il *colon* di testa

Si mise all'opera subito, al nascere del conflitto
ἀρξάμενος εὐθὺς καθισταμένου,

l'autore lo ha armonizzato in modo che si presentasse con un bel suono e con una sua dolcezza, mentre il *colon* che segue torna a renderlo aspro e apre delle fenditure nell'armonizzazione:

41 *prevedendo che sarebbe stata lunga e la più memorabile rispetto a tutte le precedenti*
καὶ ἐλπίσας μέγαν τε ἔσεσθαι καὶ ἀξιολογώτατον τῶν προγεγενημένων

perché per tre volte di seguito a breve distanza s'incontrano vocali che provocano iati[31] e interruzioni della voce, impedendo all'uditore l'illusione di un solo *colon* continuo. **42** Questo periodo poi, finendo con τῶν προγεγενημένων *delle precedenti,* ha una clausola[32] che non è ben disegnata e circolare, ma che sembra senza capo né coda, quasi che essa fosse parte del secondo periodo e non ne fosse la conclusione.

43 La stesso accade anche nel terzo periodo. Anche qui, infatti, la clausola manca di rotondità e di stabilità, visto che finisce con τὸ δὲ καὶ διανοούμενον *chi nelle intenzioni,* e il periodo nel suo insieme contiene molti urti di vocali contro vocali, e di semivocali contro semivocali e mute; asprezze prodotte da suoni che non possono essere pronunciati insieme.

44 Per riassumere, su di una dozzina di periodi che ho presentato (se li dividiamo misurandoli sulla respirazione)[33], e su non meno di trenta *cola* compresi in quei periodi, quelli venuti bene per la composizione e per la dolcezza delle armonizzazioni saranno in tutto sei o sette; mentre per quanto riguarda le vocali, gli iati che si potrebbero trovare sono poco meno di una trentina in dodici perio-

ἡμιφώνων τε καὶ ἀφώνων ἀντιτύπων καὶ πικρῶν καὶ δυσεκφόρων παραβολάς, ἐξ ὧν αἵ τε ἀνακοπαὶ καὶ τὰ πολλὰ ἐγκαθίσματα τῇ λέξει γέγονε, τοσαύτας τὸ πλῆθος ὥστε ὀλίγου δεῖν καθ' ἕκαστον αὐτῆς μόριον εἶναί τι τῶν τοιούτων.

45 Πολλὴ δὲ ἥ τε τῶν κώλων ἀσυμμετρία πρὸς ἄλληλα καὶ ἡ τῶν περιόδων ἀνωμαλία καὶ ἡ τῶν σχηματισμῶν καινότης καὶ τὸ τῆς ἀκολουθίας ὑπεροπτικὸν καὶ τἆλλα ὅσα χαρακτηρικὰ τῆς ἀκομψεύτου τε καὶ αὐστηρᾶς ἀπελογισάμην ὄντα ἁρμονίας. Ἅπαντα γὰρ διεξιέναι πάλιν ἐπὶ τῶν παραδειγμάτων καὶ καταδαπανᾶν εἰς ταῦτα τὸν χρόνον οὐκ ἀναγκαῖον ἡγοῦμαι.

di; per quanto riguarda le semivocali e le consonanti mute, dissonanti, aspre, di difficile pronuncia (da cui le fratture e gli arresti frequenti nell'espressione), la loro quantità è così grande che manca poco che ce ne sia una in ogni elemento del discorso.

45 Notevole risulta nel passo citato l'asimmetria tra i *cola*, la diseguaglianza dei periodi, la novità delle formule, il disprezzo per le sequenze obbligate, e tutto ciò che è caratteristico dell'armonia non ricercata e austera così come l'ho esposta[34]. Ripercorrere di nuovo tutto questo sugli esempi e sperperare così il nostro tempo mi pare cosa non necessaria.

NOTE AL CAPITOLO XXII

[*L'armonia austera*]

1 Dionigi usa qui per la prima volta l'espressione ἁρμονία αὐστηρά (in opposizione a γλαφυρά) per denominare lo 'stile grave' cfr. anche *Dem*. 8.2 (dove αὐστηρός è opposto a ἱλαρός, 'ameno'); *Dem*. 36.5 e 38.1, dove l'ἁρμονία αὐστηρά si connota come solida εὐσταθής, piena di dignità βαρεῖα, arcaizzante φιλάρχαιος, solenne σεμνή e priva di fronzoli (κόμψος); *Dem*. 39, 43 s., 47, dove ἁ. αὐστηρά è qualificata anche come nobile γεννική, maestosa μεγαλόφρων, di fascino antico, ἀρχαιοπρεπής (mentre l'opposta, quella elegante, γλαφυρά, è anche melodiosa, λιγυρά e propria di una *performance* teatrale, θεατρική); *Dem*. 45.3 (la σύνθεσις αὐστηρὰ καὶ πεπινωμένη opposta a quella ἡδεῖα); in *Thuc*. 24 è riferito alla sgradevole dissonanza nella combinazione delle lettere e, poco oltre, al *color*, cioè all'effetto stilistico complessivo (qui 'austero' è abbinato ad 'aspro', 'corposo', 'potente', 'formidabile' e 'patetico'). Con *severa* traduce Quint. *inst*. 9.4.97 e 128, che peraltro oppone *severum* a *iucundum* (*inst*. 9.4.120). L'aggettivo αὐστηρός, per quanto ne sappiamo, è di nuova acquisizione nella trattatistica retorica greca, ma in realtà possiamo trovare un remoto precedente in Plat. *Rsp*. 398a, dove si delinea la figura del poeta 'austero' e 'poco dilettevole', l'unico ammesso nella città ideale, e un più diretto riscontro nell'*austera suavitas* in Cic. *de orat*. 3.103, un passo in cui l'Arpinate prescrive la varietà nell'uso degli artifici stilistici attraverso l'analogia con il gusto e il sapore dei cibi; altri riferimenti in Geigenmueller 1908, pp. 72-75. Per l'opposizione γλυκύτης/αὐστηρότης, in relazione al vino, cfr. Plat. *Tht*. 178c, Theophr. *HP* 7.9.5. Altrove in Dionigi αὐστηρός, abbinato a πικρός 'aspro', ha una chiara connotazione morale: *Dem*. 55.2 «rendere l'ascoltatore severo custode delle leggi e aspro censore dei reati». Con l'impiego di un vocabolo nuovo nella sua accezione retorica, Dionigi mostra di aver compiuto ormai un definitivo distacco dalla 'tradizionale' classificazione degli stili (elevato, medio, semplice): cfr. n. 4 a *CV* 2.2 e *Introduzione*, pp. 43 ss.. Per il rapporto tra l'"armonia austera' di Dionigi, il *grave dicendi genus* (*Rhet.Her*. 4.11, Cic. *orat*. 20, 97; Quint. *inst*. 12.10.58), lo stile 'grandioso' di Demetrio (*Eloc*. 38) e il 'sublime' longiniano (Longin. 30.1), si rimanda a Donadi 2000, pp. 49-51; Calcante 2000, pp. 91-117, Calcante 2004; Marini 2007, pp. 28-29, 183-84.

2 Si allude evidentemente allo iato (σύκρουσις φωνηέντων) e ad altri incontri di consonanti o semivocali, convenzionalmente giudicati cacofonici e tali da rallentare il tempo di dizione: cfr. *CV* 16.8-12; D.H. *Thuc*. 24.2; Demetr. *Eloc*. 48 s., 68, 302; Cic. *orat*. 23.77, 44.150: «Tucidide non lo evitava, e lo stesso si può dire di uno scrittore molto più grande, cioè di Platone»; su questo cfr. Rossi 1963, p. 69; Calcante 2005, pp. 10-11. Per il paragone con l'architettura, cfr. *CV* 2.8.

3 Dionigi si riferisce alle parole composte in prevalenza da sillabe lunghe: cfr. Demetr. *Eloc*. 72 s.

4 Per l'accezione 'metrica' del verbo συνάγω 'contrarre', cfr. anche Aristid.Quint. 1.27 (p. 50.11 W.-I.).

5 «L'ὕψος sta al πάθος come l'ἡδονή sta all'ἦθος»: la formulazione in Donadi 1991, p. 36, Donadi 2000, p. 58 e ora in *Introduzione*, p. 52. Il rapporto dialettico tra ἦθος, afferente alla sfera logica e agli attributi (il carattere, il tono) dell'oratore e πάθος, che investe la sfera emotiva e la reazione (le passioni, i sentimenti, gli umori) del pubblico, è centrale nella *Retorica* di Aristotele (cfr. *Rh*.1.1356a e *passim* nel secondo libro): «L'*ethos* è ciò che dà … credibilità al discorso e il *pathos* è ciò che lo fa accettare» (Meyer 1991, p. 34). Sulle due vie della persuasione individuate dallo Stagirita, che sono anche alla base della moderne teorie della comunicazione, cfr. almeno Barthes 1979, p. 60. Nell'ambito specifico della *lexis*, l'*ethos* trova piena espressione nella struttura simmetrica e prevedibile delle frasi e nella chiarezza del linguaggio, che rischiano di sconfinare nell'uniformità e nella monotonia; il *pathos* predilige la varietà e lo straniamento: lo Ps.-Longino, 8.1, lo indica come seconda fonte del sublime. Sull'*ethos* nella teoria e nella pratica dell'oratoria greca e romana cfr. Parodi-Scotti 1996.

6 L'armonia austera, definita in negativo, rifugge dalla struttura periodica e da tutti quei tratti stilistici di cui è maestro Isocrate (cfr. *infra*, *CV* 23).

7 L'abbinamento degli attributi θεατρικός 'di effetto teatrale', 'spettacolare' e γλαφυρός 'piacevole/elegante' (cfr. *supra*, n. 1 a *CV* 22.1) si ripropone poco oltre, in *CV* 22.12, in relazione alla sonorità dei versi; l'aggettivo θεατρικός è accostato a παννγυρικός in *CV* 22.35, nel definire la qualità di un discorso destinato alla *performance* della declamazione. Nella trattatistica dionisiana questo termine trova un largo impiego sia in riferimento all'eleganza ed alla raffinatezza dello stile (τὸ κομψόν: cfr. *Isocr*. 12.1), sia in senso tecnico-retorico, a qualificare le figure 'gorgiane' (cfr. *Thuc*. 24, *Dem*. 18 e 25, *Amm*. 2.4), di grande attrattiva psicagogica: dall'eloquenza 'teatrale' mette in guardia Plutarco, *Mor*. 802e: «L'eloquio di un uomo politico non deve essere ridondante e teatrale, come quello di chi pronuncia un panegirico e intreccia corone di parole seducenti e fiorite»: cfr. Geigenmueller 1908, pp. 78-79.

8 Aristotele, *Rh*. 3.1409b 13 s., definisce il periodo un'espressione compiuta, divisa in membri, pronunciabile in un'unica emissione di fiato.

9 Cfr. Longin. 23 s.

10 Cfr. D.H. *Dem*. 29. Secondo de Jonge 2005, p. 478, la ragione della povertà di 'connettivi' nell'armonia austera, potrebbe essere tanto di natura fonica – i connettivi spesso sono usati per evitare lo iato, che l'armonia austera ammette ed impiega largamente – quanto di natura espressiva – i connettivi rendono più chiara la struttura del discorso, laddove l'asindeto, nella sua essenzialità, risulta più efficace (cfr. Arist. *Rh*. 3.1413b 13-1414a 28).

11 L'armonia austera rifugge da tutto ciò che nel linguaggio è 'naturale' – nella sequenza fonica e sintattica – e predilige lo scarto, attraverso la combinazione 'dura' dei suoni (συζυγία τραχεῖα: vd. *infra*, *CV* 22.29) e attraverso l'inversione dell'ordine naturale delle parole o l'iperbato, che dà ai periodi un'articolazione sintattica rotta. Dionigi dedica grande attenzione a questo artificio, anche se fa uso solo in un luogo del termine specifico ὑπερβατόν (*Thuc*. 31.4), attestato già in Plat. *Prot*. 343e (nel commento ai versi citati di Simonide). Per l'incidenza dell'iperbato in Tucidide cfr. D.H. *Thuc*. 31.4, Longin. 22.3: «Ancor più Tucidide ha capacità eccezionali nel separare con iperbati i concetti che per loro natura sarebbero uniti e inseparabili» (trad. Donadi). Sull'iperbato (= *transgressio*) nella trattatistica retorica latina, cfr. *Rhet.Her*. 4.32.44, Quint. *inst*. 8.6.62 s., 9.3.91, 9.4.26 ss.; Lausberg 1990, pp. 357-58, §§ 716-17, p. 471, § 953; Calcante 2000, pp. 15-21.

12 In *Dem*. 38.6, Dionigi afferma che l'armonia austera dev'essere caratterizzata da una «patina di arcaismo» e da una «grazia che non sappia di costrizione». Sulla «patina di antico» (πίνος), cfr. *supra*, *CV* 11.2 e n. al passo.

13 Antim. T 22 Matthews. Di Antimaco di Colofone (fine V-inizi del IV sec. a.C.), rimangono purtroppo pochi frammenti, dal poema epico *Tebaide* e dalla raccolta di elegie di carattere mitologico-narrativo intitolata *Lide*, e alcuni titoli (*Artemide* e *Dèltoi*, ossia *Tavole*: un catalogo di opere ed autori della letteratura, come saranno poi i *Pinakes* di Callimaco). Con Antimaco la poesia epica va nella direzione di un approfondimento erudito dei temi e di un rinnovamento delle forme che anticipano l'Ellenismo. Fu apprezzato da Platone (Antim. T 2 Matthews), da Asclepiade (*A.P.* 9.63 = T 13 M.) e Posidippo (*A.P.* 12.168 = T 14 M.), ma criticato da Callimaco, fr. 398 Pfeiffer (= Antim. T 15 a-b M., per l'ampiezza e la scarsa cura formale della *Lide*); Dionigi lo cita anche in *Imit.* 2.3, p. 32 Aujac, come esempio di vigore e di rudezza agonistica; cfr. Quint. 10.1.53; Plut. *Timol.* 36. Sulla fortuna di Antimaco, cfr. Matthews 1996, pp. 64-76.

14 *VS* 31 A 26. Empedocle di Agrigento (492-432 ca. a.C.) espose in versi le sue dottrine. Di lui ci sono pervenuti in frammenti ca. 400 versi di un poema di contenuto naturalistico, *La natura*, e 120 versi di un altro poema, ispirato all'orfismo, intitolato Καθαρμοί, 'Purificazioni' o 'Carme Lustrale', ma gli venivano attribuite numerosissime opere, tra cui discorsi pubblici, tragedie e un ampio poema di materia medica. Aristotele individua in lui l'inventore della retorica e come poeta lo giudica «omerizzante, di notevole efficacia espressiva, e aduso a tutti gli artifici dei poeti, specialmente alla metafora» (*VS* 31 A 1, par. 57), anche se nella *Poetica*, 1447b 17-20, afferma non esserci niente in comune tra Omero ed Empedocle, se non il metro (cfr. *Introduzione*, p. 87, n. 103). Si segnala che il cod. F reca, in luogo di Ἐμπεδοκλῆς la variante Ἀλκμεών, che va identificato con Alcmeone di Crotone (VI sec. a.C.), medico e naturalista allievo di Pitagora, il primo a comporre un φυσικὸς λόγος in prosa e non in versi (συγγράφειν generalmente rinvia alla scrittura in prosa), secondo quanto riferisce Diogene Laerzio, 8.83 (*VS* 24 A 1).

15 Per il riferimento a Pindaro ed Eschilo, cfr. D.H. *Imit.* 2.5-6 e 10, pp. 33 s. Aujac. Allo stile di Tucidide, apprezzato per l'elevazione (ὑψηγορία) e per la grandezza di sentimenti (μεγαλοφροσύνη) dall'autore del trattato *Del sublime* (Longin. 14.1), Dionigi dedica un intero opuscolo, criticandone peraltro la rudezza, la frettolosità e l'oscurità, che rendebbero immeritata la sua fama (cfr. anche *CV* 10.4, *Lys.* 3). Su Tucidide cfr. Cic. *de orat.* 2.56: «Tucidide per pregi stilistici supera di gran lunga tutti gli scrittori: infatti è così concettoso, che quasi eguaglia col numero di pensieri il numero delle parole, ed è così acconcio e preciso nell'uso delle parole, che tu non sai se siano i concetti a ricevere luce dalle parole o le parole dai concetti» (trad. Norcio); cfr. anche *de orat.* 2.93, *orat.* 12, 39.

16 Cfr. D.H. *Is.* 20.3, dove l'eloquenza di Antifonte è segnalata per il tratto severo e arcaico. Su Antifonte di Ramnunte, cfr. n. 2 a *CV* 10.4.

17 Pind. fr. 75 Snell-Maehler. Per l'analisi metrica si rimanda a Zimmermann 2008, pp. 57-58. Dai primi versi di questo frammento, di cui il *CV* è testimone pressoché unico – qualche lemma è riportato da scoliasti e grammatici o retori tardi, forse dipendenti da Dionigi – si evince che il ditirambo fu eseguito nell'agorà di Atene, probabilmente presso l'Altare dei Dodici Dèi, ('l'ombelico della città', v. 3: per l'identificazione tutt'altro che sicura dell'ὀμφαλός cfr. Lavecchia 2000, pp. 258-59), nel corso delle Dionisie, prima del 480/79 a.C., anno a cui risalgono l'invasione persiana e la distruzione dei luoghi sacri della città – forse intorno al 496/5, se l'espressione «per la seconda volta (δεύτερον)» rimanda a un precedente ditirambo eseguito ad Atene da Pindaro, la cui prima vittoria è sicuramente datata al 497/6; sulla datazione e sulle circostanze dell'esecuzione del ditirambo si rimanda a Lavecchia 2000, pp. 255-60.

18 I codd. F E recano la lezione δεῦτ', 'qui', accolta da Rhys Roberts, Usher e in genere dagli editori di Pindaro: cfr. Lavecchia 2000, p. 256. Con questa variante, che è locuzione comune nelle esortazioni e nelle invocazioni, la traduzione suona: «Qui, (unitevi) alla danza». Con buona pace di Schenkenveld 1983, p. 74, si mantiene con Aujac-Lebel ἴδετε, lezione di P, che è peraltro confortata dalla ripetizione al v. 8: trattasi di una forma verbale, classificata coerentemente come ῥῆμα da Dionigi a *CV* 22.14.

19 Κισσοδόταν (*hapax*) è lezione di P: gli altri codd. recano la variante κισσοδαῆ. L'edera è tradizionalmente associata all'iconografia e ai misteri dionisiaci; l'impiego degli epiteti βρόμιος 'fragoroso' (vd. n. 9 a *CV* 17.7) e ἐριβόας (lett. 'che grida forte') rimandano alle urla e grida assordanti, che, mescolate all'intensa sonorità di strumenti musicali di percussione, quali il *tympanon*, una sorta di tamburo, o il sistro, rendevano frenetico il rituale dionisiaco.

20 Le espressioni rese ancora più enfatiche dall'impiego del plurale, si riferiscono a Zeus («sublime» già in Hom. *Il*. 19.258) e Semele, figlia di Cadmo. Sulla centralità della figura di Semele nel culto dionisiaco e nel canto ditirambico cfr. Lavecchia 2000, p. 272, con bibliografia relativa.

21 Per rendere più agevole la lettura del commento di Dionigi al passo pindarico, si riportano i segmenti (*cola*) di volta in volta presi in esame, sul modello della traduzione di Aujac-Lebel.

22 Per gli «appellativi» cfr. *CV* 2.2. Dall'inclusione delle preposizioni ἐν ed ἐπί tra i σύνδεσμοι 'congiunzioni' si può dedurre che Dionigi adotti, almeno in questa sezione, un sistema grammaticale di ascendenza stoica, comprendente meno di nove (o otto) parti del discorso, nel quale le preposizioni erano classificate come σύνδεσμοι προθετικοί, anche se poco più oltre (*CV* 22.20) egli ammette che ἐπί è chiamato anche πρόθεσις: cfr. Schenkenveld 1983, pp. 73-74. La dissimilazione di ἐν / χορόν e lo iato di Ὀλύμπιοι / ἐπί, in quanto producono delle discontinuità nella sequenza fonica, cioè degli sgradevoli 'intervalli' o 'tempi vuoti' (διαστάσεις: *CV* 22.1), sono esempi significativi della disfonia tipica dell'armonia austera, ma anche l'alta frequenza di sillabe lunghe produce un rallentamento della dizione e impone un maggiore sforzo di pronuncia: cfr. Calcante 2005, p. 10. Va notato che in *CV* 22.29 compare la prima attestazione di συναλιφή (=συναλοιφή in Demetr. *Eloc*. 70), 'sinalefe', che è propriamente la fusione in un'unica sillaba della vocale finale di una parola con la vocale iniziale della parola contigua (εὐκλέ' ἀγοράν): cfr. Chiron 2001, p. 261

23 Ar.Byz. fr. 380B Slater: cfr. Cohn 1897, col. 997. Questo passo di Dionigi, insieme a *CV* 26.14, ha costituito per lungo tempo un'importante fonte a sostegno della *communis opinio* (cfr. *e.g.* Pfeiffer 1973, pp. 294-99), che attribuiva l'invenzione dell'*ekdosis* colometrica di testi lirici al filologo alessandrino Aristofane di Bisanzio (III-II a.C.), o a qualcuno della sua cerchia, mentre sino ad allora la poesia destinata al canto si pensava scritta su linee lunghe e uniformi, senza soluzione di continuità, come prosa (come il testo dei *Persiani* di Timoteo, *PMG* 791, tramandato da un papiro del IV sec. a.C., e l'elegia simposiale *PMG* 971, del *P.Berol*. 270, risalente al III a.C.): probabilmente copie trascritte per uso privato. In realtà, importanti ritrovamenti papiracei, tra cui il *P.Vind*. G2315 dell'*Oreste* euripideo e *P.Lille* 76 di Stesicoro, databili al III a.C. e senz'altro antecedenti all'attività aristofanea, presentano un testo poetico già suddiviso in *cola*. Sulle questioni relative alla colometria, sul peso delle testimonianze degli antichi e sugli sviluppi teorici moderni cfr. Pretagostini 1993, pp. 382-85; Tessier 1995, pp. 13-34; Gentili-Lomiento 2003, pp. 7-12, 38-39; Andreatta 2008b, pp. 235-51; Tessier 2011a, pp. 12-18. In sintesi, in questo passo Dionigi a) associa la pratica colometrica (ma non la sua invenzione!) ad Aristofane di Bisanzio ed al suo *entourage* e b) distingue in maniera inequivocabile il *colon* metrico-ritmico da quello sintattico-retorico, che racchiude, se non un'intera proposizione, almeno un segmento di frase o un sintagma di senso compiuto. Per la definizione di *colon* metrico-ritmico, cfr. Lomiento 2004, p. 104: «Il *colon* in poesia ha misure fissate con rigore. Come si legge in Efestione (*Ench*. p. 63.1 Consbruch) e in altre fonti erudite dell'antichità, ha l'estensione di un dimetro, cioè di quattro piedi; al di sotto di questa misura si parla di *comma*; al di sopra di essa di *stichos*, il verso lungo, compreso tra le misure del trimetro e del tetrametro. Qualora si superi questa lunghezza, ha luogo la *periodos*». Per il *colon* sintattico-retorico cfr. *CV* 2.4 e n. 8.

24 Cfr. *CV* 14.17 e 23.

25 La prima sillaba di πέμπετε è lunga in quanto 'chiusa': cfr. *CV* 15.2.

26 Evidentemente *iota*, qui secondo elemento del dittongo o più precisamente 'elemento semivocalico di transizione' (cfr. Gentili & Lomiento 2003, p. 21), viene scandito da Dionigi ai fini prosodici come vocale vera e propria e dà luogo ad uno iato di vocali uguali (vd. *infra*,

n. 31). In genere, a partire dal II sec. a.C., se il primo elemento del dittongo era lungo, come in questo caso, *iota* non compare nelle iscrizioni e probabilmente non era neppure pronunciato (*iota* muto). Quanto alla grafia, i manoscritti medievali a partire dal XIII secolo, e in genere le edizioni a stampa collocano lo *iota* sotto la vocale, se minuscola (*iota* sottoscritto), a fianco, se maiuscola (*iota* ascritto).

27 Cfr. Thuc. 1.1.1-2.1. Le discrepanze tra la citazione dionisiana (soprattutto nella versione del cod. P) e il testo tucidideo riportato dalla tradizione diretta consistono in qualche omissione e varianti paleografiche di scarso rilievo.

28 I caratteri della prosa di Tucidide, definiti per lo più in negativo, rendono le sue *Storie* inadatte alla pubblica lettura e ne svelerebbero la destinazione scritta: Dionigi, che pure non lesina critiche alla scrittura tucididea nel *De Thucydide*, e disapprova la fortuna di cui godeva ancora ai suoi tempi un autore dallo stile irregolare, ruvido, disarmonico, di difficile comprensione, riconosce la coerenza della scelta compositiva con un progetto editoriale che almeno nella prima fase metteva in conto l'insuccesso di pubblico, nell'occasionale ed effimera fruizione delle ἀκροάσεις: cfr. Canfora-Corcella 1992, p. 458; sul rapporto tra Tucidide e la scrittura, cfr. anche Edmunds 1993, pp. 831-52.

29 Cfr. Thuc. 1.22.4, citato da Dionigi con la 'modernizzazione' di alcune forme (εἰς, ἀεί), laddove in Tucidide permangono tracce del dialetto attico antico e dello ionico (ἐς, αἰεί). Sullo stile di Tucidide, degno di menzione è il giudizio di Norden 1986, I pp. 106-12: «La sua superba profezia sull'eternità della propria opera si è avverata non per via del suo stile, che anzi presentava grandi difficoltà … e non era simpatico a causa della sua ruvidezza e originalità, ma in grazia della degna esposizione di una materia paurosamente vasta».

30 La lezione εὐπινῆ di P, adottata da Aujac-Lebel e qui accolta, rimanda a πίνος, che è individuato poco prima quale ingrediente essenziale dello stile austero (*CV* 22.6; anche *Dem.* 36.5). Dall'aggettivo εὐπινής deriva l'astratto εὐπίνεια 'fascino di patina antica', che in Longin. 30.1 è prerogativa dello stile nobile. Altri, tra cui Rhys Roberts e Usher, preferiscono la lezione ἀπηνῆ ('aspra', 'ruvida': cfr. Geigenmueller 1908, p. 74) del cod. F. Su questo problema cfr. Donadi 2000, pp. 55-57.

31 In greco συγκρούσεις (cfr. il v. συγκρούειν in *CV* 20.13 e 22.33) La σύγκρουσις (*concursio* in *Rhet.Her.* 4.18, *concursus* in Cic. *orat.* 23, 77; per la terminologia cfr. Lausberg 1990, pp. 476-77, §§ 969-73) designa qui l'incontro di vocali che non costituiscono dittongo, sia all'interno di una parola (iato interno: dieresi), sia in due parole contigue (iato esterno: dialefe): percepito assai duro e sgradevole all'udito, era in genere evitato, come indizio di trascuratezza (cfr. Longin. *Rh.* 1.306.8 Spengel; Hermog. *Id.* 1.3, pp. 306-7, 308 Rabe), a meno che non fosse motivato dalle esigenze dell'oratoria 'agonistica' o, specialmente in poesia, dalla ricerca di particolari sonorità: cfr. *e.g.* Phld. *Rh.* 1.163 Sudhaus, Demetr. *Eloc.* 69-71: sulle diverse valutazioni dello iato, cfr. Pearson 1978, pp. 131-45; Rispoli 1995; Chiron 2001, pp. 259-61; Calcante 2005, pp. 10-25.

32 In greco βάσις: nella stessa accezione di 'clausola ritmica' (cfr. Ernesti 1795, p. 56) il vocabolo ricorre in *CV.* 22.5, 19, 42, 43; cfr. anche *Dem.* 24.7, 39.5, *et al.*; Hermog. *Id.* 1.6, p. 253.14 Rabe.

33 Dionigi precisa che la scansione in periodi e in *cola* del testo tucidideo qui proposta risponde essenzialmente a un criterio fonico-ritmico e non logico-grammaticale; i due livelli, tuttavia, interagiscono costantemente tra loro, e i *cola* individuati ed analizzati da Dionigi sono tutti segmenti di senso compiuto.

34 Analoghe valutazioni in D.H. *Thuc.* 24.

Capitolo ventitreesimo

XXIII

1 Ἡ δὲ γλαφυρὰ σύνθεσις, ἣν δευτέραν ἐθέμην τῇ τάξει, χαρακτῆρα τοιόνδε ἔχει. Οὐ ζητεῖ καθ' ἓν ἕκαστον ὄνομα ἐκ περιφανείας ὁρᾶσθαι οὐδὲ ἐν ἕδρᾳ πάντα βεβηκέναι πλατείᾳ τε καὶ ἀσφαλεῖ οὐδὲ μακροὺς τοὺς μεταξὺ αὐτῶν εἶναι χρόνους, οὐδ' ὅλως τὸ βραδὺ καὶ σταθερὸν τοῦτο φίλον αὐτῇ, **2** ἀλλὰ κεκινῆσθαι βούλεται τὴν ὀνομασίαν καὶ φέρεσθαι θάτερα κατὰ τῶν ἑτέρων ὀνομάτων καὶ ὀχεῖσθαι τὴν ἀλληλουχίαν λαμβάνοντα βάσιν ὥσπερ τὰ ῥέοντα νάματα καὶ μηδέποτε ἀτρεμοῦντα· συνηλεῖφθαί τε ἀλλήλοις ἀξιοῖ καὶ συνυφάνθαι τὰ μόρια ὡς μιᾶς λέξεως ὄψιν ἀποτελοῦντα εἰς δύναμιν. **3** Τοῦτο δὲ ποιοῦσιν αἱ τῶν ἁρμονιῶν ἀκρίβειαι χρόνον αἰσθητὸν οὐδένα τὸν μεταξὺ τῶν ὀνομάτων λαμβάνουσαι. Ἔοικέ τε κατὰ τοῦτο τὸ μέρος εὐητρίοις ὕφεσιν ἢ γραφαῖς συνεφθαρμένα τὰ φωτεινὰ τοῖς σκιαροῖς ἐχούσαις. **4** Εὔφωνά τε βούλεται πάντα εἶναι τὰ ὀνόματα καὶ λεῖα καὶ μαλακὰ καὶ παρθενωπά, τραχείαις δὲ συλλαβαῖς καὶ ἀντιτύποις ἀπέχθεταί που· τὸ δὲ θρασὺ πᾶν καὶ παρακεκινδυνευμένον δι' εὐλαβείας ἔχει.

5 Οὐ μόνον δὲ τὰ ὀνόματα τοῖς ὀνόμασιν ἐπιτηδείως συνηρμόσθαι βούλεται καὶ συνεξέσθαι, ἀλλὰ καὶ τὰ κῶλα τοῖς κώλοις συνυφάνθαι καὶ πάντα εἰς περίοδον τελευτᾶν, ὁρίζουσα κώλου τε μῆκος, ὃ μὴ βραχύτερον ἔσται μηδὲ μεῖζον τοῦ μετρίου, καὶ περιόδου χρόνον οὗ πνεῦμα τέλειον ἀνδρὸς κρατήσει. Ἀπερίοδον δὲ λέξιν ἢ περίοδον ἀκώλιστον ἢ κῶλον ἀσύμμετρον οὐκ ἂν ὑπομείνειεν ἐργάσασθαι. **6** Χρῆται δὲ καὶ ῥυθμῶν οὐ τοῖς μηκίστοις, μέσοις δὲ καὶ βραχυτέροις· καὶ τῶν περιόδων τὰς τελευτὰς εὐρύθμους εἶναι βούλεται καὶ βεβηκυίας ὡς ἀπὸ στάθμης, τἀναντία ποιοῦσα ἐν ταῖς τούτων ἁρμογαῖς ἢ ταῖς τῶν ὀνομάτων· **7** ἐκεῖνα μὲν γὰρ συναλείφει, ταύτας δὲ διίστησι καὶ ὥσπερ ἐκ περιόπτου βούλεται φανερὰς εἶναι. Σχήμασί τε οὐ τοῖς ἀρχαιοπρεπεστάτοις οὐδ' ὅσοις σεμνότης τις ἢ βάρος ἢ πίνος πρόσεστιν, ἀλλὰ τοῖς τρυφεροῖς τε καὶ κολακικοῖς ὡς τὰ πολλὰ χρῆσθαι φιλεῖ ἐν οἷς πολὺ τὸ ἀπατηλὸν ἐστι καὶ θεατρικόν. **8** Ἵνα δὲ κοινότερον εἴπω, τοὐναντίον ἔχει σχῆμα τῇ προτέρᾳ κατὰ τὰ μέγιστα, ὑπὲρ ὧν οὐδὲν δέομαι πάλιν λέγειν.

9 Ἀκόλουθον δ' ἂν εἴη καὶ τοὺς ἐν ταύτῃ πρωτεύσαντας καταριθμήσασθαι. Ἐποποιῶν μὲν οὖν ἔμοιγε κάλλιστα τουτονὶ δοκεῖ τὸν χαρακτῆρα

XXIII

1 Quanto alla composizione elegante[1], che ho ordinato al secondo posto, si caratterizza in questo modo: essa non mira a che ciascun termine possa essere visto d'intorno, né ad appoggiarli tutti su basi solide e sicure, né che i tempi inframmezzati siano lunghi; non ama assolutamente ciò che è lento e statico, **2** al contrario, vuole un'elocuzione mossa, dei nomi che siano trascinati l'uno dall'altro, e che sia in movimento, prendendo quale punto d'appoggio la loro reciproca connessione, come acqua che scorre e che mai trova quiete; essa pretende che le parti del discorso siano fuse e tessute fra loro per dar l'immagine, per quanto possibile, di un unico flusso vocale[2]. **3** Questo lo si ottiene con l'assoluta precisione delle connessioni, che fa sì che tra i nomi non ci sia alcun intervallo di tempo percettibile. Assomiglia, da questo punto di vista, a delle stoffe finemente tessute o a delle pitture giocate su luci ed ombre. **4** La composizione elegante pretende che tutte le parole abbiano un bel suono, che siano lisce, delicate, di verginale aspetto; detesta in certo qual modo le sillabe ruvide e che fanno resistenza; guarda con sospetto l'audacia e il rischio.

5 Non solo vuole che i nomi siano connessi ai nomi come si deve, e che si tengano stretti tra loro, ma anche che i *cola* siano intessuti coi *cola*, e che tutti vengano a realizzarsi nel periodo, con *cola* dalla lunghezza definita, né troppo corti né fuor di misura, in quanto la durata del periodo è quella determinata dalla respirazione umana[3]. Quest'armonia non potrebbe tollerare un passo senza periodi, un periodo senza *cola*, o un *colon* senza simmetria. **6** Per quanto riguarda i ritmi, essa utilizza non i più lunghi, ma quelli di media lunghezza e i più brevi; riguardo ai periodi, vuole che le chiuse siano ben ritmate e che cadano per così dire a piombo, facendo il contrario, nell'armonizzare i periodi, rispetto all'armonizzazione dei nomi: **7** se i nomi infatti li salda insieme, i periodi li separa e vuole che siano ben visibili come da un luogo panoramico. Non fa uso di figure di stile che sappiano troppo di antico, né di quelle cui si addicano una qualche elevatezza, la gravità, la patina di vetustà[4]; ma per lo più predilige l'uso delle forme gentili dell'adulazione, nelle quali c'è molto d'ingannevole e di esibito. **8** Per dirla più in generale, quest'armonia ha caratteristiche opposte alla precedente, almeno nelle questioni più importanti; non c'è bisogno dunque che io ci torni sopra.

9 Di conseguenza, credo sia logico enumerare anche chi abbia primeggiato in questo stile[5]: fra i poeti epici, mi sembra che Esiodo abbia realizzato al meglio

ἐξεργάσασθαι Ἡσίοδος, μελοποιῶν δὲ Σαπφὼ καὶ μετὰ ταῦτην Ἀνακρέων τε καὶ Σιμωνίδης, τραγῳδοποιῶν δὲ μόνος Εὐριπίδης, συγγραφέων δὲ ἀκριβῶς μὲν οὐδείς, μᾶλλον δὲ τῶν πολλῶν Ἔφορός τε καὶ Θεόπομπος, ῥητόρων δὲ Ἰσοκράτης.

10 Θήσω δὲ καὶ ταῦτα παραδείγματα τῆς ἁρμονίας, ποιητῶν μὲν προχειρισάμενος Σαπφώ, ῥητόρων δὲ Ἰσοκράτην.

11 Ἄρξομαι δὲ ἀπὸ τῆς μελοποιοῦ.

Ποικιλόθρον' ἀθάνατ' Ἀφροδίτα,
παῖ Δίος δολόπλοκε, λίσσομαί σε,
μή μ' ἄσαισι μηδ' ὀνίαισι δάμνα,
πότνια, θῦμον·
ἀλλὰ τύιδ' ἔλθ', αἴ ποκα κἀτέρωτα
τᾶς ἔμας αὔδως ἀίοισα πήλυ
ἔκλυες, πάτρος δὲ δόμον λίποισα,
χρύσιον ἦλθες
ἄρμ' ὐπασδεύξαισα. Κάλοι δέ σ' ἆγον
ὠκέες στροῦθοι, περὶ γᾶς μελαίνας
πύκνα δινεῦντες πτέρ' ἀπ' ὠράνωἴθε-
ρος διὰ μέσσω.
Αἶψα δ' ἐξίκοντο· τὺ δ', ὦ μάκαιρα,
μειδιάσαισ' ἀθανάτῳ προσώπῳ
ἤρε', ὄττι δ' ἦν τὸ πέπονθα κὤττι
δηῦτε κάλημμι,
κὤττ' ἔμῳ μάλιστα θέλω γενέσθαι
μαινόλᾳ θύμῳ· "τίνα δηῦτε πείθω
†μαῖσ' † *ἄγην ἐς σὰν φιλότατα; τίς σ', ὦ*
Ψάπφ', ἀδικήει;
καὶ γὰρ αἰ φεύγει, ταχέως διώξει·
αἰ δὲ δῶρα μὴ δέκετ', ἀλλὰ δώσει·
αἰ δὲ μὴ φίλει, ταχέως φιλήσει
κωὐκ ἐθέλοισα".
Ἔλθ' ἐμοὶ καὶ νῦν, χαλεπᾶν δὲ λῦσον
ἐκ μεριμνᾶν, ὅσσα δέ μοι τελέσσαι
θῦμος ἰμέρρει, τέλεσον, σὺ δ' αὔτα
σύμμαχος ἔσσο.

12 Ταύτης τῆς λέξεως ἡ εὐέπεια καὶ ἡ χάρις ἐν τῇ συνεχείᾳ καὶ λειότητι γέγονε τῶν ἁρμονιῶν· παράκειται γὰρ ἀλλήλοις τὰ ὀνόματα καὶ συνύφανται κατά τινας οἰκειότητας καὶ συζυγίας φυσικὰς τῶν γραμ-

gli elementi che caratterizzano quest'armonia[6]; in poesia lirica, Saffo[7] e dopo di lei Anacreonte e Simonide[8]; fra i tragici, il solo Euripide; nessuno tra gli storici, a dire il vero, anche se reputo migliori di tutti Eforo e Teopompo[9]; fra gli oratori, Isocrate[10].

10 Di quest'armonia, riporterò qualche esempio, rivolgendomi a Saffo per i poeti, a Isocrate per gli oratori.

11 Comincerò dalla poetessa.

Afrodite dal trono dipinto, immortale Afrodite,
figlia di Zeus, seduttrice, ti prego,
non domarmi con i dolori e i crucci d'amore,
signora, il cuore.
E qui vieni. Se mai altra volta
il mio canto sentendo di lontano
mi esaudivi, del padre la casa lasciavi,
nell'oro venivi
del carro aggiogato. Belli ti portavano
agili passeri sopra la terra nera,
fitte agitando le ali giù dal cielo attraverso
il firmamento.
Presto giunsero; e tu, o beata,
sorridente il tuo volto immortale, chiedesti
cos'era che ancora pativo, cos'era,
ancora chiamavo,
cos'era, volevo di più, voleva di più
il mio cuore in delirio: "Chi ancora dovrò persuadere
a rispondere al tuo amore,
chi a te, mia Saffo, fa male?
E già se fugge, presto inseguirà,
se doni non prende, doni farà,
se non ama, presto amerà
contro sua voglia".
Vieni a me anche ora, delle pene tu sciogli
il mio nodo, quanto il mio cuore
brama si compia, tu compi, e tu rimani,
sii mia compagna[11].

12 La bellezza espressiva e la grazia di codesto luogo stanno nella superficie levigata senza soluzioni di continuità degli elementi che si combinano tra loro; i nomi stretti uno accanto all'altro sono tessuti rispettando le affinità e i rapporti

μάτων· **13** τὰ γὰρ φωνήεντα τοῖς ἀφώνοις τε καὶ ἡμιφώνοις συνάπτεται μικροῦ δεῖν δι' ὅλης τῆς ᾠδῆς ὅσα προτάττεσθαί τε καὶ ὑποτάττεσθαι πέφυκεν ἀλλήλοις κατὰ μίαν συλλαβὴν συνεκφερόμενα. Ἡμιφώνων δὲ πρὸς ἡμίφωνα ἢ ἄφωνα καὶ φωνηέντων πρὸς ἄλληλα συμπτώσεις αἱ διασαλεύουσαι τοὺς ἤχους ὀλίγαι πάνυ εἰσίν· **14** ἐγὼ γοῦν ὅλην τὴν ᾠδὴν ἀνασκοπούμενος πέντε ἢ ἓξ ἴσως ἐν τοῖς τοσούτοις ὀνόμασι καὶ ῥήμασι καὶ τοῖς ἄλλοις μορίοις ἡμιφώνων τε καὶ ἀφώνων γραμμάτων συμπλοκὰς τῶν μὴ πεφυκότων ἀλλήλοις κεράννυσθαι καὶ οὐδὲ ταύτας ἐπὶ πολὺ τραχυνούσας τὴν εὐέπειαν εὑρίσκω, φωνηέντων δὲ παραθέσεις τὰς μὲν ἐν τοῖς κώλοις αὐτοῖς γινομένας ἔτι ἐλάττους ἢ τοσαύτας, τὰς δὲ συναπτούσας ἀλλήλοις τὰ κῶλα ὀλίγῳ τινὶ τούτων πλείονας. **15** Εἰκότως δὴ γέγονεν εὔρους τις ἡ λέξις καὶ μαλακή, τῆς ἁρμονίας τῶν ὀνομάτων μηδὲν ἀποκυματιζούσης τὸν ἦχον.

16 Ἔλεγον δ' ἂν καὶ τὰ λοιπὰ τῆς συνθέσεως ταύτης ἰδιώματα καὶ ἀπεδείκνυον ἐπὶ τῶν παραδειγμάτων τοιαῦτα ὄντα οἷα ἐγώ φημι, εἰ μὴ μακρὸς ἔμελλεν ὁ λόγος γενήσεσθαι καὶ ταυτολογίας τινὰ δόξαν παρέχειν. **17** Ἐξέσται γὰρ σοὶ καὶ παντὶ ἄλλῳ καθ' ἓν ἕκαστον τῶν ἐξηριθμημένων ὑπ' ἐμοῦ κατὰ τὴν προέκθεσιν τοῦ χαρακτῆρος ἐπιλέγεσθαί τε καὶ σκοπεῖν ἐπὶ τῶν παραδειγμάτων κατὰ πολλὴν εὐκαιρίαν καὶ σχολήν· ἐμοὶ δ' οὐκ ἐγχωρεῖ τοῦτο ποιεῖν ἀλλ' ἀπόχρη δεῖξαι μόνον ἀρκούντως ἃ βούλομαι τοῖς δυνησομένοις παρακολουθῆσαι.

18 Ἑνὸς ἔτι παραθήσω λέξιν ἀνδρὸς εἰς τὸν αὐτὸν κατεσκευασμένου χαρακτῆρα, Ἰσοκράτους τοῦ ῥήτορος, ὃν ἐγὼ μάλιστα πάντων οἶομαι τῶν τῇ πεζῇ λέξει χρησαμένων ταύτην ἀκριβοῦν τὴν ἁρμονίαν. **19** Ἔστι δὲ ἡ λέξις ἐκ τοῦ Ἀρεοπαγιτικοῦ ἥδε·

> *1 Πολλοὺς ὑμῶν οἶομαι θαυμάζειν, ἥντινά ποτε γνώμην ἔχων περὶ σωτηρίας τὴν πρόσοδον ἐποιησάμην, ὥσπερ τῆς πόλεως ἐν κινδύνοις οὔσης ἢ σφαλερῶς αὐτῇ τῶν πραγμάτων καθεστώτων ἀλλ' οὐ πλείους μὲν τριήρεις ἢ διακοσίας κεκτημένης, εἰρήνην δὲ καὶ τὰ περὶ τὴν χώραν ἀγούσης καὶ τῶν κατὰ θάλατταν ἀρχούσης, 2 ἔτι δὲ συμμάχους ἐχούσης πολλοὺς μὲν τοὺς ἑτοίμους ἡμῖν ἤν τι δέῃ βοηθήσοντας, πολὺ δὲ πλείους τοὺς τὰς συντάξεις ὑποτελοῦντας καὶ τὸ προσταττόμενον ποιοῦντας. Ὧν ὑπαρχόντων ἡμᾶς μὲν ἄν τις φήσειεν εἰκὸς εἶναι θαρρεῖν ὡς πόρρω τῶν κινδύνων ὄντας, τοῖς δ' ἐχθροῖς τοῖς ἡμετέροις προσήκειν δεδιέναι καὶ βουλεύεσθαι περὶ σωτηρίας. 3 Ὑμεῖς μὲν οὖν οἶδ' ὅτι τούτῳ χρώμενοι τῷ λογισμῷ καὶ τῆς ἐμῆς προσόδου καταφρονεῖτε καὶ πᾶσαν ἐλπίζετε τὴν Ἑλλάδα ταύτῃ τῇ δυνάμει κατασχήσειν· ἐγὼ δὲ δι' αὐτὰ ταῦτα τυγχάνω δεδιώς. Ὁρῶ γὰρ τῶν πόλεων τὰς ἄριστα πράττειν*

naturali tra le lettere; **13** infatti le vocali si connettono alle consonanti mute e alle semivocali quasi per tutta l'ode, quante per natura possono essere anteposte o posposte tra loro a formare, una volta emesse, una sola sillaba. Gli incontri di semivocali con semivocali o con consonanti mute[12] e di vocali con vocali, che incrinano la loro sonorità, sono del tutto sporadici. **14** Io, nell'analizzare l'intero carme, ne ho trovato forse cinque o sei (tra tutti questi nomi, verbi e altre parti del discorso) di combinazioni di semivocali e mute che per natura non si fondono, e il più delle volte neanche così aspre da compromettere la bellezza del discorso; quanto alla giustapposizione di vocali, all'interno dei *cola* sono ancora di meno; tra i *cola* appena un poco di più. **15** È ben naturale allora che una composizione come questa scorra dolcemente, dato che non c'è nulla che venga a incresparne la superficie sonora.

16 Vorrei illustrare anche i restanti tratti distintivi di questo tipo di composizione, e dimostrare con esempi che le cose stanno come dico, ma il mio discorso rischierebbe di essere troppo lungo e di dar l'impressione di ripetersi. **17** Sarà facile, a te o a chiunque altro, prendere in considerazione uno per uno gli elementi che ho enumerato nell'esporre questo tipo di stile ed esaminarli sugli esempi, in molteplici occasioni e con tutto comodo. A me non è consentito farlo in questo luogo: mi basta presentare per sommi capi quel che intendo fare, per chi mi voglia seguire.

18 Presenterò ancora un passo di un autore composto con questi caratteri stilistici, dell'oratore Isocrate, che penso rappresenti quest'armonia nel modo più rigoroso. **19** Ecco il passo, tratto dall'*Areopagitico*:

> *1 Molti di voi, io credo, si chiedono con meraviglia con quali intenzioni io avessi presentato un mio discorso sulla salute pubblica, come se la città fosse in pericolo o il suo futuro fosse incerto, e non possedesse invece più di duecento navi, godendo della pace per terra e della supremazia per mare, 2 e avendo alleati, e molti, e pronti a correrci in aiuto se fosse necessario; e ben più numerosi avendone che pagavano i tributi e stavano agli ordini. Se le cose stanno così, uno direbbe, è normale che abbiamo coraggio, visto che ci sentiamo lontani dai pericoli, mentre sono i nostri nemici che dovrebbero aver paura e consultarsi sulla salute pubblica. 3 Voi dunque, lo so bene, facendo questo ragionamento disprezzate la mia proposta e sperate di poter tenere sottomessa la Grecia per via della vostra attuale potenza; io invece è proprio per questo motivo che ho paura. Le vedo le città che credono di fare le cose migliori e*

οἰομένας κάκιστα βουλευομένας, καὶ τὰς μάλιστα θαρρούσας εἰς πλείστους κινδύνους καθισταμένας. 4 Αἴτιον δὲ τούτων ἐστίν ὅτι τῶν ἀγαθῶν καὶ τῶν κακῶν οὐδὲν αὐτὸ καθ' αὑτὸ παραγίνεται τοῖς ἀνθρώποις, ἀλλὰ συντέτακται καὶ συνακολουθεῖ τοῖς μὲν πλούτοις καὶ ταῖς δυναστείαις ἄνοια καὶ μετὰ ταύτης ἀκολασία, ταῖς δὲ ἐνδείαις καὶ ταῖς ταπεινότησιν σωφροσύνη καὶ πολλὴ μετριότης, 5 ὥστε χαλεπὸν εἶναι διαγνῶναι ποτέραν ἄν τις δέξαιτο τῶν μερίδων τούτων τοῖς παισὶ τοῖς αὑτοῦ καταλιπεῖν· ἴδοιμεν γὰρ ἂν ἐκ μὲν τῆς φαυλοτέρας εἶναι δοκούσης ἐπὶ τὸ βέλτιον ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ τὰς πράξεις ἐπιδιδούσας, ἐκ δὲ τῆς κρείττονος φαινομένης ἐπὶ τὸ χεῖρον εἰθισμένας μεταπίπτειν.

20 Ταῦθ' ὅτι συνήλειπταί τε καὶ συγκέχρωσται, καὶ οὐ καθ' ἓν ἕκαστον ὄνομα ἐν ἕδρᾳ περιφανεῖ καὶ πλατείᾳ βέβηκεν οὐδὲ μακροῖς τοῖς μεταξὺ χρόνοις διείργεται καὶ διαβέβηκεν ἀπ' ἀλλήλων, ἀλλ' ἐν κινήσει τε ὄντα φαίνεται καὶ φορᾷ καὶ ῥύσει συνεχεῖ, πραεῖαί τε αὐτῶν εἰσι καὶ μαλακαὶ καὶ προπετεῖς αἱ συνάπτουσαι τὴν λέξιν ἁρμονίαι, τὸ ἄλογον ἐπιμαρτυρεῖ τῆς ἀκοῆς πάθος. **21** Ὅτι δ' οὐκ ἄλλα τινὰ τούτων ἐστὶν αἴτια ἢ τὰ προειρημένα ὑπ' ἐμοῦ περὶ τῆς ἀγωγῆς ταύτης τῶν λόγων, ῥᾴδιον ἰδεῖν. Φωνηέντων μὲν γὰρ ἀντιτυπίαν οὐκ ἂν εὕροι τις οὐδεμίαν ἐν γοῦν οἷς παρεθέμην ἀριθμοῖς, οἶομαι δ' οὐδ' ἐν ὅλῳ τῷ λόγῳ, πλὴν εἴ τί με διαλέληθεν· ἡμιφώνων δὲ καὶ ἀφώνων ὀλίγας καὶ οὐ πάνυ ἐκφανεῖς οὐδὲ συνεχεῖς. **22** Ταῦτα δὲ τῆς εὐπρεπείας αἴτια τῇ λέξει γέγονε καὶ ἡ τῶν κώλων συμμετρία πρὸς ἄλληλα, τῶν τε περιόδων ὁ κύκλος ἔχων τι περιφανὲς καὶ εὔγραμμον καὶ τεταμιευμένον ἄκρως ταῖς συμμετρίαις. **23** Ὑπὲρ ἅπαντα δὲ ταῦτα οἱ σχηματισμοὶ οἱ πολὺ τὸ νεαρὸν ἔχοντες· εἰσὶ γὰρ ἀντίθετοι καὶ παρόμοιοι καὶ πάρισοι καὶ οἱ παραπλήσιοι τούτοις, ἐξ ὧν ἡ πανηγυρικὴ διάλεκτος συντελεῖται.

Οὐκ ἀναγκαῖον εἶναι δοκῶ μηκύνειν καὶ τὰ λοιπὰ διεξιών· ἱκανῶς γὰρ εἴρηται καὶ περὶ ταύτης τῆς συνθέσεως ὅσα γε ἥρμοττεν.

prendono le decisioni peggiori, e quelle che osano di più cadere nei pericoli più grandi. 4 Causa di questo è che nessun bene e nessun male viene agli uomini da solo, sono collegati, si implicano; si accompagnano alle ricchezze e al potere l'ignoranza e con questa l'indisciplina, mentre alla povertà e alla mediocrità vanno di seguito la prudenza ed una grande moderazione. 5 Così è difficile decidere quale di queste due quote accettare di lasciare in eredità ai propri figli: già possiamo vedere che da quella che passa per la più vile possiamo trarne il partito migliore; e da quella che pare preferibile si va a finir d'abitudine in rovina[13].

20 Questo passo è perfettamente amalgamato e uniformato nel colore; le parole non sono staccate tra loro, poste su solide basi[14] e ben visibili d'intorno; non sono né inframmezzate né separate da lunghi intervalli di tempo, ma danno l'impressione di movimento, di trasporto, di flusso continuo. Le connessioni, che saldano il passo, risultano misurate, elastiche, scorrevoli: di tutto ciò è testimone la percezione irrazionale dell'orecchio. **21** Le cause di questo, risulta chiaro, altre non sono che quelle esposte più sopra, relative all'andamento di questo stile. Di vocali che oppongano resistenza non se ne trovano nelle successioni dei periodi[15] che qui ho citato, e neppure nel discorso tutto intero, se non mi è sfuggito qualcosa. Semivocali e mute se ne incontrano poche, senza continuità né visibilità alcuna. **22** Ancora, l'equilibrio dei *cola* tra loro, la circolarità dei periodi, ben manifesta e ben delineata nell'assoluta dedizione ai principî della simmetria: tutto questo è causa della felice convenienza di questo stile. **23** Oltre a ciò, vanno notate le figure piene di freschezza: sono queste le antitesi, le assonanze, i parallelismi ed elementi di questo genere, da cui è costituito lo stile da parata[16].

Non è necessario, io credo, che io mi dilunghi a trattare anche il resto. Ho detto a sufficienza su quel che si addice anche a questo tipo di composizione[17].

[*La composizione elegante*]

1 In questo caso σύνθεσις è impiegato come sinonimo di ἁρμονία, diversamente da *CV* 20.4. I codd. F e E aggiungono dopo γλαφυρά 'elegante' l'espressione καὶ ἀνθηρά 'e fiorita' (cfr. anche *CV*. 21.4 e 24.10), un «allargamento esplicativo del testo, nello stile di F» (cfr. *Introduzione*, p. 87, n. 186), volto a ricondurre la γλαφυρότης nell'alveo del *genus medium*: cfr. Quint. *inst.* 12.10.58: *tertium alii medium ex duobus, alii floridum, namque id* ἀνθηρὸν *appellant, addiderunt*, in Lausberg 1990, pp. 520-21, § 1079 (2). In *Isocr.* 3 Dionigi attribuisce il carattere ἀνθηρός a Isocrate: cfr. Geigenmueller 1908, p. 80. Il contenuto del cap. 23 è riproposto sinteticamente in *Dem.* 40. L'aggettivo γλαφυρός ha un ampio spettro semantico, che spazia dalla nozione di 'cavo', 'incavato' per natura (com'è ad esempio una roccia: *Il.* 2.88) o rifinito per mano dell'uomo (nave: *Il.* 15.603), a quella di 'levigato' (favo d'api: Arist. *HA* 554b 28), 'lavorato da mani esperte' (detto di 'prato': Longus 1.4) e 'raffinato' (di persone, Ar. *Av.* 1272; Macho *Chr.* 237, dove γλαφυρός è abbinato ad ἀστεῖος 'dai modi urbani'). Filodemo, *Rh.* 1.165.4 Sudhaus distingue tre diverse qualità stilistiche: ἰσχνότης, μεσότης, γλαφυρότης. In *CV* 13.2 il ritmo γλαφυρός è opposto a σεμνός 'solenne'; in *Dem.* 36 la composizione (ἁρμονία) γλαφυρά è qualificata anche come λιγυρά, θεατρική, πολὺ τὸ κομψὸν καὶ μαλακὸν ἐμφαίνουσα: cfr. Geigenmueller 1908, pp. 76-86. Un parallelo impiego di γλαφυρός si trova nello scritto di Demetrio, *Eloc.* 128-131, 179-186, con cui la trattazione dionisiana dello stile γλαφυρός ha vari punti di contatto, come ad esempio l'interesse per le parole 'levigate' e per quanto renda fluida ed elegante la connessione tra le varie parti del discorso. Demetrio però sembra ignorare questa sezione del *CV*, dato che in *Eloc.* 179 rivendica il primato nell'affrontare tale materia e questo dato potrebbe deporre a favore di una collocazione dello scritto di Demetrio intorno alla prima metà del I a.C. (cfr. Chiron 2001, pp. 311-73, ma si veda, per contro, Calcante 2000, p. 141). Per un aggiornamento dello *status quaestionis* circa il rapporto cronologico delle due opere si rimanda a Marini 2007, pp. 29 e 246. La studiosa peraltro sottolinea le divergenze tra le due trattazioni: diverso è l'accento dato all'ingrediente della χάρις, cui Demetrio dedica un ampio *excursus* (*Eloc.* 132-75); diversi sono i modelli di stile γλαφυρός – Omero, Aristotele, Sofrone, Lisia, Senofonte – ed anche Saffo è presentata in una luce trascurata da Dionigi, nella *verve* giocosa degli *Epitalami* (*Eloc.* 166-67): cfr. Marini 2007, pp. 30, 246-47, con ulteriore bibliografia. Il termine γλαφυρός è ripreso in senso tecnico dall'autore del *Sublime* (Longin. 10.6): cfr. Donadi 2000, pp. 60-61.

2 La γλαφυρὰ σύνθεσις è caratterizzata da fenomeni fonosintattici quali la sinalefe (συνηλεῖφθαι), la tendenza ad evitare lo iato e la dissimilazione (cfr. *infra*, *CV* 23.12-13) e quindi i 'tempi vuoti' (cfr. *CV* 20.14 e n. 11), a privilegiare i 'rapporti naturali' tra le lettere (φυσικαὶ συζυγίαι), ossia le combinazioni di consonante + vocale (o viceversa) o di consonanti affini per luogo di articolazione.

3 Cfr. Arist. *Rh.* 3.1409a 30-34.

4 La tradizione manoscritta si presenta ancora una volta bipartita: il cod. P reca πίνος, i codd. F e E τόνος (cfr. *CV* 13.2); in questo caso, tuttavia, gli editori stampano concordemente la lezione di P.

5 Nell'elenco più ristretto di autori di *Dem.* 40 si annoverano Esiodo, Saffo, Anacreonte tra i poeti, Isocrate e i suoi discepoli tra i prosatori.

6 Esiodo (di Ascra, in Beozia, secc. VIII-VII a.C.), poeta della *Teogonia*, delle *Opere e i giorni* e presunto autore di altri poemi esametrici, come lo *Scudo* e il *Catalogo delle donne*, è presentato

anche in *Imit.* 2.2, p. 32 Aujac, come poeta attento alla levigatezza delle parole e alla musicalità della loro disposizione: cfr. anche Quint. *inst.* 10.1.52.

7 Anche l'anonimo autore *Del sublime* (Longin. 10) mostra ammirazione per la poetessa di Lesbo, citando quella è che impropriamente chiamata 'Ode della gelosia' (fr. 41 Voigt) come esempio di sublime ottenuto attraverso la scelta degli elementi appropriati e la loro combinazione in un tutto unitario. Della grazia (χάρις) di Saffo, espressa nei contenuti – i giardini delle Ninfe, gli imenei, gli amori, la bella stagione – ma anche di certo suo linguaggio vicino alla prosa e volto a suscitare il riso – come quello degli *Epitalami* (frr. 110 e 111 Voigt) – parla Demetrio, *Eloc.* 132 e 166.

8 Anacreonte (nato a Teo, nella Ionia, intorno al 570 a.C., morto in Tessaglia nel 485 ca.), fu poeta delle più celebri corti del tempo, presso Policrate a Samo, presso i Pisistratidi ad Atene, presso gli Alevadi in Tessaglia. I suoi carmi, di elaborazione assai raffinata, sia dal punto di vista linguistico che metrico, furono raccolti dagli Alessandrini in nove o dieci libri. Argomenti salienti della sua poesia sono quelli simposiali (vino, amore, senso della vita). Per Simonide cfr. n. 17 a *CV* 26.14.

9 Ephor. *FGrHist* 70 T 24b; Theopomp. Hist. *FGrHist* 115 T 20b: cfr. n. 19 a *CV* 19.13.

10 Per quanto diversi e contrastanti siano stati nell'antichità i giudizi sulla prosa di Isocrate (cfr. n. 18 a *CV* 19.13), egli fu ritenuto il campione dell'eloquenza epidittica (cfr. D.H. *Isocr.* 2.1, 2.5), e segnatamente della λέξις γραφική, 'stile scritto', improntato alla λειότης, alla levigatezza e destinato ad una lettura scevra di enfasi e di effetti speciali (D.H. *Isocr.* 13.3). Isocrate, pur prendendo le mosse dall'insegnamento di Gorgia, spoglia lo stile da tutti gli eccessi barocchi (vocaboli antiquati e rari, ossessivo ricorso all'isocolia, gusto per la paronomasia e per altri giochi fonici), optando per un periodare ampio e disteso e per un registro colloquiale, che sostenga il ragionamento senza stupire. Egli stesso ha riassunto i tratti distintivi della sua oratoria (Isoc. 13.16): scegliere gli elementi stilistici adeguati ad ogni soggetto, combinarli insieme in modo appropriato, con parole nobili e armoniose in sé e nella loro connessione all'interno della frase. Sullo stile di Isocrate cfr. Norden 1996, I pp. 125-31; Usher 1973, pp. 39-67. Felice la sintesi di Quintiliano, *inst.* 10.1.71 «Isocrate … è elegante e ornato, adatto più alla palestra che al combattimento, ha ricercato tutte le grazie dell'espressione, e a ragione, visto che si era preparato per le sale di recitazione, non per i processi: ha la facilità d'invenzione, persegue la virtù, è così attento alla disposizione delle parole che la sua meticolosità vien fatta oggetto di critiche» (trad. Calcante).

11 Sapph. fr. 1 Voigt. Metro: strofe saffica. Di questa ode, che è l'unica composizione di Saffo tramandata per intero e che apriva l'edizione alessandrina dei suoi carmi, Dionigi è la fonte principale; resti dei vv. 1-21 sono riportati nel P.Oxy. 2288, risalente al II d.C.; i vv. 1 e 5 sono citati come esempi di endecasillabo saffico e il v. 4 come esempio di adonio dal metricologo Efestione, 14.1 pp. 43-44 Consbruch; dei vv. 9 e 10 sono testimoni rispettivamente Ateneo, 9.319f e Erodiano, *GG* III p. 948.4-5, Esichio, *s.v.* ὠκέες στροῦθοι. Al v. 6 il testo dionisiano reca αὔδως … πήλυ, mentre la tradizione diretta ha αὔδας (gen. eolico di αὐδή 'voce') πήλοι (avv. eolico 'di lontano'); al v. 19 il testo, guasto in Dionigi e mutilo nel papiro, ha dato luogo a una miriade di emendamenti; la traduzione si attiene alla congettura εἰσάγην (inf. eolico = εἰσάγειν,'assecondare, accondiscendere') di Heitsch, che restituisce un senso chiaro e plausibile, anche se paleograficamente fa difficoltà. Per un dettagliato resoconto degli interventi sul testo dell'ode cfr. Parca 1982, pp. 47-50; sul rapporto tra tradizione diretta e indiretta del carme cfr. Nicosia 1976, pp. 203-14; Burzacchini 2007, pp. 83-114; per l'analisi linguistica si rimanda a De Martino & Vox 1996, III pp. 1039-46; Degani & Burzacchini 2005, pp. 123-32, con ampio repertorio bibliografico.

12 Rhys Roberts e Usher accolgono il testo dei codd. F e E, dove ad ἄφωνα segue il segmento καὶ ἀφώνων ('e di consonanti mute' che si incontrano tra loro), che va a completare la serie degli incontri tra vocali-semivocali-consonanti mute, ma che forse non è necessario.

13 Isoc. 7.1-5. L'*Areopagitico*, discorso epidittico pronunciato da Isocrate nel 355 a.C. ca., prospettava l'ipotesi utopica di restituire all'Areopago parte delle antiche prerogative sottratte

dalla riforma di Efialte del 461 a.C. Nel passo qui citato compare il celebre *calembour* fondato sull'ambivalenza della parola ἀρχή, 'comando, egemonia', ma anche 'principio': l'oratore ammonisce gli Ateniesi a badare che la loro ἀρχή 'egemonia' per terra e per mare non diventi anche l'ἀρχή 'principio' delle loro sciagure (cfr. anche Isoc. 4.119, 5.61, 8.101, e la citazione di Arist. *Rh.* 3.1412b). La versione del codice P segue più da vicino il testo isocrateo riportato per tradizione diretta; gli altri codici del *CV* presentano divergenze paleografiche, omissioni e una variante lessicale (al § 5 εὔξαιτο lett. 'si augurerebbe' di F ed E, per δέξαιτο lett. 'accetterebbe' di P e dei codd. di Isocrate). Per un confronto puntuale tra la citazione di Dionigi e la tradizione diretta di Isocrate si rimanda a Fuhr 1878, pp. 351-53; sul valore di Dionigi di Alicarnasso quale testimone di Isocrate cfr. Pinto 2003.

14 Sulla nozione di 'stabilità' nella stilistica dionisiana cfr. n. 3 a *CV* 6.3.

15 In greco ἀριθμοί: lett. 'numeri'. Si tratta di un vocabolo polisemico, dalle molteplici implicazioni in campo retorico-stilistico: ἀριθμός può essere in senso lato una 'serie ordinata' (come qui è inteso, sulla scorta di Aujac-Lebel). Ma ἀριθμός (come il corrispettivo latino *numerus*) è propriamente la successione regolata di sillabe lunghe e brevi in poesia o in prosa, con le dovute differenze. Nel discorso in prosa, che non è sottoposto alle ferree leggi del metro, ma non è neppure privo di ritmo, il 'numero', dice Aristotele, *Rh.* 3.1408b 28 s., costituisce l'unica limitazione nella forma dello stile ed è costituito dal ritmo. In realtà, dato che il segmento del discorso vincolato a un ritmo chiaramente distinguibile è la fine (la clausola), di *colon* o di periodo ἀριθμός può essere inteso in senso stretto come 'clausola ritmica': da qui l'interpretazione «harmonious clauses» di Rhys Roberts e «rhythmic clauses» di Usher.

16 Dionigi individua nelle antitesi, ἀντίθετοι, nelle assonanze, παρόμοιοι, nei parallelismi, πάρισοι, ed in analoghi espedienti 'gorgiani' (omeoteleuto, omeoptoto: cfr. Diodoro Siculo, 12.53.2-3), i tratti caratterizzanti il discorso panegirico e la scrittura di Isocrate *tout court*, cui dedica un'intera monografia. L'antitesi è la contrapposizione di due pensieri in frasi, o gruppi di parole, o singoli termini messi in corrispondenza tra loro: cfr. Calboli 1986, II p. 974; Lausberg 1990, pp. 389-98, §§ 787-807. Nel passo isocrateo l'antitesi alligna in proposizioni e in singole parole, collocate nel rispetto della simmetria e dell'isocolo, che rendono ancora più efficace il contrasto dei concetti. La 'paromeòsi' è l'affinità fonica di parti di parole e comprende figure come l'omeoteleuto, l'omeottoto, la paronomasia: cfr. Lausberg 1990, p. 364, § 732. Il *parison*, più noto come 'isocolo' o parallelismo, consiste nell'equivalenza, nell'estensione e nella struttura sintattica, di periodi, di frasi o di *cola* nel periodo, o di gruppi di parole all'interno di uno o più *cola*: cfr. Lausberg 1990, pp. 359-74, §§ 719-54. Analoghe osservazioni sullo stile di Isocrate in Cic. *orat.* 38: «Da esso (*scil.* dal genere epidittico) deriva l'abbondanza delle parole e una certa libertà nella disposizione di esse e nella struttura ritmica. Viene anche favorita la simmetrica corrispondenza dei pensieri e la formazione di periodi sonanti, misurati e rotondi: oltre a ciò l'oratore consapevolmente, senza nascosti artifici, ma apertamente e palesemente fa in modo che ci sia corrispondenza di espressioni uguali e quasi misurate, e che ci sia spesso accostamento di concetti opposti e contrari e che le parti finali dei periodi si somiglino ed abbiano clausole dello stesso suono» (trad. Norcio).

17 Per questa e analoghe formule di passaggio, cfr. n. 22 a *CV* 5.13.

Capitolo ventiquattresimo

XXIV

1 Ἡ δὲ τρίτη τε καὶ μέση τῶν εἰρημένων δυεῖν ἁρμονιῶν, ἣν κοινὴν καλῶ σπάνει κυρίου τε καὶ κρείττονος ὀνόματος, σχῆμα μὲν ἴδιον οὐδὲν ἔχει, κεκέρασται δὲ πως ἐξ ἐκείνων μετρίως καὶ ἔστιν ἐκλογή τις τῶν ἐν ἑκατέρᾳ κρατίστων. **2** Αὕτη δοκεῖ μοι τὰ πρωτεῖα ἐπιτηδεία εἶναι φέρεσθαι, ἐπειδὴ μεσότης μέν ἐστι (μεσότης δὲ ἡ ἀρετὴ καὶ βίων καὶ ἔργων καὶ τεχνῶν, ὡς Ἀριστοτέλει τε δοκεῖ καὶ τοῖς ἄλλοις ὅσοι κατ' ἐκείνην τὴν αἵρεσιν φιλοσοφοῦσιν), ὁρᾶται δ', ὥσπερ ἔφην καὶ πρότερον, οὐ κατ' ἀπαρτισμὸν ἀλλ' ἐν πλάτει, καὶ τὰς ἰδίας πολλὰς ἔχει διαφοράς. **3** Οἵ τε χρησάμενοι αὐτῇ οὐ τὰ αὐτὰ πάντες οὐδ' ὁμοίως ἐπετήδευσαν, ἀλλ' οἱ μὲν ταῦτα μᾶλλον, οἱ δ' ἐκεῖνα, ἐπέτεινάν τε καὶ ἀνῆκαν ἄλλως ἄλλοι τὰ αὐτά, καὶ πάντες ἐγένοντο λόγου ἄξιοι κατὰ πάσας τὰς ἰδέας τῶν λόγων.

4 Κορυφὴ μὲν οὖν ἁπάντων καὶ σκοπός,

> *ἐξ οὗ περ πάντες ποταμοὶ καὶ πᾶσα θάλασσα*
> *καὶ πᾶσαι κρῆναι,*

δικαίως ἂν Ὅμηρος λέγοιτο. Πᾶς γὰρ αὐτῷ τόπος, ὅτου τις ἂν ἅψηται, ταῖς τε αὐστηραῖς καὶ ταῖς γλαφυραῖς ἁρμονίαις εἰς ἄκρον διαπεποίκιλται. **5** Τῶν δ' ἄλλων ὅσοι τὴν αὐτὴν ἐκείνῳ μεσότητα ἐπετήδευσαν, ὕστεροι μὲν Ὁμήρου μακρῷ παρ' ἐκεῖνον ἐξεταζόμενοι φαίνοιντ' ἄν, καθ' ἑαυτοὺς δὲ εἰ θεωροίη τις αὐτούς, ἀξιοθέατοι, μελοποιῶν μὲν Στησίχορός τε καὶ Ἀλκαῖος, τραγῳδοποιῶν δὲ Σοφοκλῆς, συγγραφέων δὲ Ἡρόδοτος, ῥητόρων δὲ Δημοσθένης, φιλοσόφων δὲ κατ' ἐμὴν δόξαν Δημόκριτός τε καὶ Πλάτων καὶ Ἀριστοτέλης· τούτων γὰρ ἑτέρους εὑρεῖν ἀμήχανον ἄμεινον κεράσαντας τοὺς λόγους.

6 Καὶ περὶ μὲν τῶν χαρακτήρων ταῦθ' ἱκανά. Παραδείγματα δὲ τούτων οὐκ οἴομαι δεῖν φέρειν, φανερῶν πάνυ ὄντων καὶ οὐδὲν δεομένων λόγου.

7 *Εἰ δέ τῳ δοκεῖ καὶ πόνου πολλοῦ ταῦτα καὶ πραγματείας μεγάλης ἄξια εἶναι, καὶ μάλα ὀρθῶς δοκεῖ* κατὰ τὸν Δημοσθένην· *ἀλλ' ἐὰν λογίσηται* τοὺς ἐξακολουθοῦντας αὐτοῖς κατορθουμένοις ἐπαίνους καὶ τὸν καρπὸν τὸν ἀπ' αὐτῶν ὡς γλυκύς, εὐπαθείας ἡγήσεται τοὺς πόνους. **8** Ἐπικουρείων δὲ χορόν, οἷς οὐδὲν μέλει τούτων, παραιτοῦμαι· τὸ γὰρ *οὐκ ἐπιπόνου τοῦ γράφειν ὄντος*, ὡς αὐτὸς Ἐπίκουρος λέγει, *τοῖς μὴ στοχαζομένοις τοῦ πυκνὰ μεταπίπτοντος κριτηρίου*, πολλῆς ἀργίας ἦν καὶ σκαιότητος ἀλεξιφάρμακον.

XXIV

1 La terza forma di armonia che sta fra le due sopra dette, e che io chiamo 'comune' in mancanza di un nome proprio e migliore, non ha una forma sua propria, ma è una ragionevole mescolanza delle due precedenti, ed una sorta di selezione di quanto c'è di meglio in entrambe[1]. **2** Io credo che quest'armonia meriti il primo posto, perché è in posizione mediana, e il punto mediano costituisce il valore per eccellenza sia nella vita, sia nelle azioni che nelle arti (secondo l'opinione di Aristotele e di tutti i filosofi della sua scuola)[2]; ma la si riconosce, come ho indicato anche precedentemente[3], non dove raggiunga la perfezione, ma in estensione, dato che essa offre molte varietà particolari. **3** Gli autori che ne hanno fatto uso non hanno adottato le stesse soluzioni né hanno proceduto allo stesso modo, preferendo chi una cosa chi un'altra, gli uni esasperandone le caratteristiche, gli altri smorzandole[4]; in questo modo tutti hanno potuto raggiungere la celebrità in ogni tipologia letteraria.

4 La vetta più alta, cui tutti devono mirare[5],

> *da dove nascono tutti i fiumi, tutto il mare*
> *e tutte le fonti*[6],

è giusto dirlo, è Omero. Ogni suo luogo, non importa da dove lo si prenda, è intessuto in maniera eccelsa di armonie eleganti e austere[7]. **5** Degli altri autori, quanti hanno tentato come lui la via di mezzo, benché risultino di gran lunga inferiori ad Omero se vengono confrontati con lui, se uno li consideri per se stessi, risultano degni di attenzione: per i poeti lirici Stesicoro ed Alceo[8], per la tragedia Sofocle[9], per gli storici Erodoto[10], per gli oratori Demostene[11], per i filosofi, a mio parere, Democrito, Platone e Aristotele[12]; impossibile trovarne altri che abbiano meglio dosato i loro discorsi.

6 Sui tipi di stile questo basta. Non credo sia necessario citare esempi di questi autori, che sono assai conosciuti e non hanno bisogno di commenti.

7 *Se c'è chi pensa che molta fatica e grande lavoro esiga tutto questo, certo ragiona bene*, per dirla con Demostene[13]; ma se si riflette sulle lodi che ne accompagnano la riuscita, e come sia dolce il frutto che ne viene, si verrà a considerare questa pena un piacere. **8** Respingo il coro degli Epicurei, a cui non importa nulla di queste questioni; il motto epicureo che *non è faticoso scrivere, quando l'obiettivo non consiste nello star dietro a una moda che cambia*[14], era l'antidoto alla grande pigrizia e all'ottusità.

[*L'armonia 'comune'*]

1 L'armonia κοινή non va confusa, precisa Donadi 2000, p. 61, con il *medium dicendi genus* di Cicerone (*orat.* 91; cfr. anche *Rhet.Her.* 4.8.11), di probabile matrice teofrastea (cfr. Theophr. fr. 685, teste D.H. *Dem.* 3), perché non si basa sulla 'fusione' dei due stili estremi, ma sul sapiente 'dosaggio' dell'uno e dell'altro: la cifra è dunque la varietà delle scelte stilistiche, anche opposte, purché nel segno del καιρός ('senso di opportunità'): cfr. anche Innes 1985, p. 260.

2 Dionigi mutua la nozione di μεσότης dalla sfera etica, esplicitandone la provenienza aristotelica: cfr. Arist. *EN* 2.6, 1106b-1107a «La virtù è una disposizione abitudinaria riguardante la scelta, e consiste in una medietà in relazione a noi, determinata secondo un criterio, e precisamente il criterio in base al quale la determinerebbe l'uomo saggio. Medietà tra due vizi, quello per eccesso e quello per difetto»; cfr. *EE* 2.1220b 27 ss., *Pol.* 3.13, 1284b 7-13. Per la nozione di μέτριον applicata alla retorica, cfr. Arist. *Rh.* 2.1390b 9; per altre ricorrenze dell'idea di 'medietà' nella stilistica dionisiana cfr. *Lys.* 22, *Dem.* 21 ecc., cfr. Geigenmueller 1908, p. 70.

3 Cfr. *supra*, *CV* 21.5.

4 Per l'uso traslato dei verbi ἐπιτείνω 'esasperare' e ἀνίημι 'smorzare', cfr. *CV* 21.5 e n. 6 al passo.

5 Che Omero sia stato sorgente di ispirazione per tutti i poeti venuti dopo di lui è un'idea così comune nell'antichità, che pare superfluo soffermarvisi: basti citare, *e.g.*, Plat. *Rsp.* 595c (Omero) «maestro di tutti questi tragici»; Arist. *Po.* 1448b-1449a: «Come Omero fu il massimo poeta nel serio (fu unico non solo per la bravura, ma anche perché produsse imitazioni di tipo drammatico), così per primo fece intravvedere anche la forma della commedia»; Longin. 13.3: «Che forse il solo Erodoto è stato grandissimo imitatore di Omero? Stesicoro già prima di lui, e Archiloco; ma più di tutti questi Platone, che da quel grande fiume omerico riversò su di sé una quantità innumerevole di derivazioni» (trad. Donadi); cfr. anche D.H. *Imit.* 2.1, p. 32 Aujac.

6 Cfr. Hom. *Il.* 21.196 s., ma la citazione è decontestualizzata, perché nel passo iliadico si parla dell'Oceano. Quanto alla fama di un Omero iniziatore della retorica – attraverso i discorsi degli eroi, o per l'invenzione di figure e di tecniche di persuasione, si può pensare che anch'essa fosse già affermata al tempo di Dionigi, anche se ben vedere non abbiamo espliciti riferimenti prima di Filodemo, *Rh.* 2, fr. 21, p. 111 Sudhaus, e di Strabone, 1.2.3 ss. Cfr. Ps.-D.H. *Rh.* 9.2 «Omero ci fornisce di tutto (modelli di discorso e insegnamento di figure retoriche)». Successivamente, Ermogene, *Id.* 2.10, pp. 389-90 Rabe, considera Omero il migliore non solo dei poeti, ma anche degli oratori e dei prosatori (λογογράφοι); per lo Ps.-Plut. *De Hom.* 2.161: «L'eloquenza pubblica è parte dell'arte retorica, nel cui ambito Omero è il primo, come appare evidente. Se infatti la retorica è la capacità di parlare in modo persuasivo, chi ha mai dominato tale capacità più di Omero, che con la sua magniloquenza supera ogni abilità e nei concetti mostra la stessa forza che ha nei discorsi?»; Elio Aristide, 15 p. 233 Jebb, lo definisce «per tutti i Greci maestro e amico comune, di generazione in generazione, fin dall'infanzia». Sotto Adriano il grammatico Telefo, maestro dell'imperatore Lucio Vero, compose un trattato in due libri (teste Suida, *s.v.*), per noi perduto, *La Retorica secondo Omero*, dove dimostrava attraverso i discorsi di personaggi omerici che il poeta aveva sparso i semi di quest'arte. Ippodromo di Larissa (III d.C.) definiva Omero il padre, oltre che «la voce» dei sofisti (Philostr. *VS* 2.27); nella prefazione alle *Vite dei Sofisti* Filostrato ricorda che Crizia, *VS* 88 B 50, riconosceva come 'padre' Omero, detto 'figlio di un fiume'. Omero è ovviamente chiamato in causa negli scolî all'*Iliade* e all'*Odissea* come genio

ispiratore di tutte le discipline: cfr. schol. rec. ad *Il.* 14.246 (III p. 620 Erbse), dove il poeta è chiamato «padre della retorica e della filosofia»; infine Eustazio, nel *Comm. ad Hom. Od.* 1379.60 (*proemio*): «Omero è maestro dell'intera arte dei discorsi; da lui, come da un Oceano, sgorgano tutti i fiumi e tutte le sorgenti dei metodi logici». Sul fronte latino, la figura di Omero modello e maestro di retorica è ben affermata: si vedano, a titolo d'esempio, Cicerone, *Brut.* 40 *ipse poeta hic* [scil. *Homerus*] *tam ornatus in dicendo et plane orator fuisset*, e Petronio, 5, *Maeonium bibat felici pectore fontem;* per Quintiliano, che ha presente il passo di Dionigi, l'*institutio* oratoria parte da Omero, archetipo dello stile 'di mezzo': cfr. *inst.* 10.1.46 «Come Arato pensa che si debba iniziare da Giove, così ci sembra che agiremo come si deve prendendo le mosse da Omero. Egli infatti, come l'Oceano, dal quale secondo quanto afferma, prende origine il corso dei fiumi e delle fonti, fornì il modello e la fonte per tutti i generi dell'eloquenza»; altrove, *inst.* 2.17.8, Quintiliano indica nei discorsi di Nestore, Menelao e Odisseo gli archetipi dei tre *genera dicendi* e dei tre *genera elocutionis*: per una accurata disamina delle fonti e del dibattito moderno sulle radici omeriche della retorica si rimanda a Dentice di Accadia 2012, pp. 1-45.

7 Con maggiore ampiezza Quintiliano, *inst.* 10.1.46, spiega che la varietà in Omero consiste nella capacità di trattare temi grandi con elevatezza di stile e quelli minuti con appropriatezza, di essere esuberante o sobrio, piacevole o grave, facondo o conciso.

8 Di Stesicoro, poeta amante della varietà (cfr. *CV* 19.7 e n. 12), Dionigi elogia la μεγαλοπρέπεια 'magnificenza' dei temi trattati, i caratteri e la dignità (ἀξιώματα) dei personaggi (*Imit.* 2.7) con termini che rinviano implicitamente allo stile austero, mentre altrove (*Dem.* 36) gli attribuisce alcuni tratti dello stile elegante, tra cui il ricorso alle figure retoriche capaci di incantare le folle alle pubbliche feste; Quintiliano, *inst.* 10.1.62, pur apprezzandone l'ingegno e la vicinanza all'epos (*epici carminis onera lyra sustinentem*), ne critica la ridondanza e la mancanza di misura. Di Alceo Dionigi individua, oltre all'amore per la varietà (cfr. *CV* 19.5 e n. 10), la nobiltà, la concisione e la dolcezza unita alla veemenza, le figure retoriche e nello stesso tempo la chiarezza, non alterata dall'uso del dialetto, e l'*ethos* dei carmi politici, degni dell'oratoria in prosa (cfr. *Imit.* 2.8).

9 Secondo la testimonianza di Plutarco, *Mor.* 79b, Sofocle stesso avrebbe distinto tre fasi nello sviluppo del suo stile: una fase iniziale, vicina alla monumentalità eschilea, una successiva, più personale, improntata ad uno stile aspro e artificioso, e infine la conquista di uno stile più semplice e piano, adeguato a caratterizzare i personaggi, il giusto equilibrio tra brevità ed opulenza espressiva. L'antichità a più riprese ha assegnato a Sofocle l'epiteto di Ὁμήρου ζηλωτής: Diogene Laerzio, 4.20 e Suida, π 1887 Adler, riportano il giudizio di Polemone, che definisce Omero «il Sofocle dell'epos, Sofocle l'Omero tragico». La *Vita* sofoclea sottolinea le consonanze tra Omero e il tragico non solo sul piano dei soggetti trattati, ma anche su quello formale (cfr. *TrGF* 4 T 1a, p. 44).

10 A partire da un passo controverso della *Retorica* di Aristotele (*Rh.* 3.1409a, ove la frase iniziale delle *Storie* di Erodoto, tramandata dai mss., è espunta dai due più autorevoli editori del secolo scorso, Ross e Kassel), Erodoto è citato come esempio di λέξις εἰρομένη, 'stile legato' o 'continuo', uno stile in cui i singoli elementi sono legati insieme l'uno all'altro, come gli anelli di una catena, e sono tenuti insieme da σύνδεσμοι, 'connettivi': dunque, una sintassi semplice, basata sulla coordinazione e su frasi allineate, di moderata lunghezza, con abbondante uso di parentesi, ripetizioni, anacoluti, pronomi deittici; alla λέξις εἰρομένη lo Stagirita contrappone la λέξις κατεστραμμένη, 'stile compatto' (o 'ipotattico'), che trova espressione nel periodo, i cui elementi sono parti di un tutto e stanno tra loro in rapporti reciproci. In *Pomp.* 3.11 Dionigi afferma che Erodoto, in quanto emulo di Omero, volle rendere varia la sua scrittura (ποικίλην ἐβουλήθη ποιῆσαι τὴν γραφήν). La sua arte, secondo un felice giudizio del Kaibel, citato in Norden 1986, I p. 49, «consiste nell'amabile e apparentemente spontanea miscela di stili».

11 Cfr. Cic. *Brut.* 35: «L'oratore perfetto sotto tutti i riguardi e fornito di tutti i pregi è certamente Demostene … Il suo stile preciso, conciso e chiaro è di una raffinatezza insuperabile; d'altra parte in materia di solennità di linguaggio, di commozione, di ornamenti, derivanti sia dalla nobiltà dei termini che dei pensieri, non si può immaginare nulla di più sublime» (trad. Norcio). In *orat.* 23 Cicerone lo presenta come campione dei tre *genera*: «Non c'è mai stato un

oratore più maestoso (*gravior*), né più fine (*callidior*), né più equilibrato (*temperatior*) di costui»; *Brut.* 141 «In questo campo (*scil.* nell'abbellimento dei pensieri attraverso le figure retoriche) Demostene supera tutti gli altri oratori; ed è appunto per questo che è considerato il principe degli oratori». A dispetto degli Atticisti di stretta osservanza, che preferivano Lisia, a partire dal I a.C. Demostene fu assunto come modello di perfetto oratore: cfr. Leeman 1974, pp. 186-91; Calboli 1986, II pp. 1038-41.

12 Per Democrito, Platone e Aristotele ed altri filosofi dallo stile elegante, cfr. Cic. *de orat.* 1.49: «Se, come dicono ed io credo, quel famoso filosofo naturalista Democrito parlava con eleganza, dobbiamo ammettere che la materia dei suoi discorsi apparteneva al naturalista, ma l'eleganza formale apparteneva all'oratore. Ammetto che Platone abbia parlato divinamente su problemi che non hanno alcuna attinenza coi dibattimenti forensi e che Aristotele, Teofrasto e Carneade abbiano trattato i loro argomenti con abbondanza di eloquio, con eleganza e raffinatezza di linguaggio» (trad. Norcio). In *orat.* 67 Cicerone afferma che il linguaggio di Platone e di Democrito era considerato vicino alla poesia per lo slancio e la ricchezza di immagini; *Brut.* 120 s. «Chi ebbe mai uno stile più ricco di quello di Platone? … Chi uno stile più robusto di quello di Aristotele o più dolce di quello di Teofrasto?» (trad. Norcio).

13 Dem. 8.48.

14 Epicur. fr. 230 Usener. Gli scritti di Epicuro erano noti nell'antichità per il loro stile essenziale, privo di ornamenti stilistici, e perciò spesso definito 'incolto': cfr. Ar.Byz. fr. 404 Slater, in D.L.10.13; Cic. *fin.* 1.5.15; Plu. *Mor.* 1116e; S.E. *Adv.Math.* 215.1; altre testimonianze in Usener 2002. Diogene Laerzio, 10.14, dopo aver menzionato la severa critica di Aristofane di Bisanzio, osserva tuttavia che la *Retorica* di Epicuro nient'altro prescriveva se non la chiarezza espressiva (σαφήνεια). Il *Simposio* di Epicuro viene criticato più volte in Ath. 5.179d, 182a, 186e per la mancanza di rifinitura artistica. Sulla prosa di Epicuro cfr. Norden 1986, I, pp. 135-37.

Capitolo venticinquesimo

XXV

1 Τούτων δή μοι τέλος ἐχόντων, ἐκεῖνά σε οἴομαι ποθεῖν ἔτι ἀκοῦσαι, πῶς γίνεται λέξις ἄμετρος ὁμοία καλῷ ποιήματι ἢ μέλει, καὶ πῶς ποίημά γε ἢ μέλος πεζῇ λέξει καλῇ παραπλήσιον.

2 Ἄρξομαι δὲ πρῶτον ἀπὸ τῆς ψιλῆς λέξεως, ἕνα τῶν ἀνδρῶν προχειρισάμενος ὃν ἐν τοῖς μάλιστα οἶμαι τὴν ποιητικὴν ἐκμεμάχθαι φράσιν, βουλόμενος μὲν καὶ πλείους, οὐκ ἔχων δὲ χρόνον ἱκανὸν ἅπασι.

3 Φέρε δὴ τίς οὐκ ἂν ὁμολογήσειεν τοῖς κρατίστοις ἐοικέναι ποιήμασί τε καὶ μέλεσι τοὺς Δημοσθένους λόγους, καὶ μάλιστα τάς τε κατὰ Φιλίππου δημηγορίας καὶ τοὺς δικανικοὺς ἀγῶνας τοὺς δημοσίους; **4** Ὧν ἐξ ἑνὸς ἀρκέσει λαβεῖν τὸ προοίμιον τουτί·

> *Μηδεὶς ὑμῶν, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, νομίσῃ με μήτ' ἰδίας ἔχθρας μηδεμιᾶς ἕνεχ' ἥκειν Ἀριστοκράτους κατηγορήσοντα τουτουί, μήτε μικρὸν ὁρῶντά τι καὶ φαῦλον ἁμάρτημα ἑτοίμως οὕτως ἐπὶ τούτῳ προάγειν ἐμαυτὸν εἰς ἀπέχθειαν· ἀλλ' εἴπερ ἆρ' ὀρθῶς ἐγὼ λογίζομαι καὶ σκοπῶ, περὶ τοῦ Χερόνησον ἔχειν ὑμᾶς ἀσφαλῶς καὶ μὴ παρακρουσθέντας ἀποστερηθῆναι πάλιν αὐτῆς, περὶ τούτου νῦν ἐστί μοι ἅπασα ἡ σπουδή.*

5 Πειρατέον δὴ καὶ περὶ τούτων λέγειν ἃ φρονῶ. Μυστηρίοις μὲν οὖν ἔοικεν ἤδη ταῦτα καὶ οὐκ εἰς πολλοὺς οἷά τε ἐστὶν ἐκφέρεσθαι, ὥστ' οὐκ ἂν εἴην φορτικός εἰ παρακαλοίην *οἷς θέμις ἐστὶν* ἥκειν ἐπὶ τὰς τελετὰς τοῦ λόγου, *θύρας δ' ἐπιθέσθαι* λέγοιμι ταῖς ἀκοαῖς τοὺς *βεβήλους*. **6** Εἰς γέλωτα γὰρ ἔνιοι λαμβάνουσι τὰ σπουδαιότατα δι' ἀπειρίαν, καὶ ἴσως οὐδὲν ἄτοπον πάσχουσιν. Ἃ δ' οὖν βούλομαι λέγειν, τοιάδε ἐστί.

7 Πᾶσα λέξις ἡ δίχα μέτρου συγκειμένη ποιητικὴν μοῦσαν ἢ μελικὴν χάριν οὐ δύναται προσλαβεῖν κατὰ γοῦν τὴν σύνθεσιν αὐτήν. **8** Ἐπεὶ καὶ ἡ ἐκλογὴ τῶν ὀνομάτων μέγα τι δύναται, καὶ ἔστι τις ὀνομασία ποιητικὴ γλωττηματικῶν τε καὶ ξένων καὶ τροπικῶν καὶ πεποιημένων, οἷς ἡδύνεται ποίησις, εἰς κόρον ἐγκαταμιγέντων τῇ ἀμέτρῳ λέξει, ὃ ποιοῦσιν ἄλλοι τε πολλοὶ καὶ οὐχ ἥκιστα Πλάτων· οὐ δὴ λέγω περὶ τῆς ἐκλογῆς, ἀλλ' ἀφείσθω κατὰ τὸ παρὸν ἡ περὶ ταῦτα σκέψις. **9** Περὶ τῆς συνθέσεως

XXV

1 Terminato tutto questo, quel che desideri ardentemente di apprendere, io credo, è come possa un linguaggio senza metro rassomigliare ad una bella composizione poetica, recitata o lirica, e come una composizione poetica, recitata o lirica, possa essere simile a una bella prosa[1].

2 Comincerò in primo luogo dalla prosa, facendo riferimento a chi, più di tutti, ha fatto propria, io credo, l'impronta dell'espressione poetica[2]. Vorrei citarne anche altri, ma non ho tempo sufficiente per tutti.

3 Dunque, chi non sarebbe d'accordo che i discorsi di Demostene rassomiglino a quanto c'è di meglio nella poesia recitata e in quella lirica, e in particolare le demegorie contro Filippo e i discorsi giudiziari in cause pubbliche[3]? **4** Basterà prendere il proemio da uno di questi:

> *Nessuno di voi, Ateniesi, pensi mai di me che un odio privato sia il motivo perché io vengo ad accusare il qui presente Aristocrate, né l'aver constatato una infrazione dappoco o banale mi inciti a tal punto da espormi al suo risentimento; ma se ragiono giusto e se guardiamo bene, si tratta per voi di tener saldamente il Chersoneso, senza che vi sia nuovamente sottratto con la frode; questa è oggi la mia sola preoccupazione*[4].

5 Devo cercare di esprimere, anche a questo proposito, il mio parere. Tutte queste cose sembrerebbero dei 'misteri' che non si possono divulgare alle folle; tanto che non sarei certo scortese se invitassi soltanto *gli iniziati* a partecipare ai riti dello stile, e dicessi di *chiudere le porte* delle orecchie ai *non iniziati*[5]. **6** Alcuni, infatti, buttano in ridere le cose più serie per ignoranza e senza dubbio non ci trovano niente di strano. Ecco quel che voglio dire.

7 Ogni passo, costruito senza metro, non è in grado di attingere alla musa poetica o alla grazia della lirica solo sulla base della propria natura compositiva. **8** Anche la selezione dei nomi ha un grande peso, e c'è tutto un vocabolario poetico[6], fatto di termini rari, stranieri, figurati, di neologismi, che rendono piacevole la poesia, nomi, questi, mescolati fino alla sazietà nella prosa (cosa che fanno in molti, soprattutto Platone[7]). Tuttavia non è della selezione che voglio parlare, anzi: lasciamo da parte per il momento queste considerazioni. **9** La composizione

αὐτῆς ἔστω ἡ θεωρία τῆς ἐν τοῖς κοινοῖς ὀνόμασι καὶ τετριμμένοις καὶ ἥκιστα ποιητικοῖς τὰς ποιητικὰς χάριτας ἐπιδεικνυμένης.

Ὅπερ οὖν ἔφην, οὐ δύναται ψιλὴ λέξις ὁμοία γενέσθαι τῇ ἐμμέτρῳ καὶ ἐμμελεῖ, ἐὰν μὴ περιέχῃ μέτρα καὶ ῥυθμούς τινας ἐγκατατεταγμένους ἀδήλως· **10** οὐ μέντοι προσήκει γε ἔμμετρον οὐδ' ἔρρυθμον αὐτὴν εἶναι δοκεῖν (ποίημα γὰρ οὕτως ἔσται καὶ μέλος ἐκβήσεταί τε ἁπλῶς τὸν αὐτῆς χαρακτῆρα), ἀλλ' εὔρυθμον αὐτὴν ἀπόχρη καὶ εὔμετρον φαίνεσθαι μόνον. Οὕτως γὰρ ἂν εἴη ποιητικὴ μέν, οὐ μὴν ποίημά γε, καὶ ἐμμελὴς μέν, οὐ μέλος δέ.

11 Τίς δ' ἐστὶν ἡ τούτων διαφορά, πάνυ ῥᾴδιον ἰδεῖν. Ἡ μὲν ὅμοια περιλαμβάνουσα μέτρα καὶ τεταγμένους σῴζουσα ῥυθμοὺς καὶ κατὰ στίχον ἢ περίοδον ἢ στροφὴν διὰ τῶν αὐτῶν σχημάτων περαινομένη κἄπειτα πάλιν τοῖς αὐτοῖς ῥυθμοῖς καὶ μέτροις ἐπὶ τῶν ἑξῆς στίχων ἢ περιόδων ἢ στροφῶν χρωμένη καὶ τοῦτο μέχρι πολλοῦ ποιοῦσα ἔρρυθμός ἐστι καὶ ἔμμετρος, καὶ ὀνόματα κεῖται τῇ τοιαύτῃ λέξει μέτρον καὶ μέλος. **12** Ἡ δὲ πεπλανημένα μέτρα καὶ ἀτάκτους ῥυθμοὺς ἐμπεριλαμβάνουσα καὶ μήτε ἀκολουθίαν ἐμφαίνουσα αὐτῶν μήτε ὁμοζυγίαν μήτε ἀντιστροφὴν εὔρυθμος μέν ἐστιν, ἐπειδὴ διαπεποίκιλταί τισιν ῥυθμοῖς, οὐκ ἔρρυθμος δέ, ἐπειδὴ οὐχὶ τοῖς αὐτοῖς οὐδὲ κατὰ τὸ αὐτό. **13** Τοιαύτην δή φημι πᾶσαν εἶναι λέξιν ἄμετρον, ἥτις ἐμφαίνει τὸ ποιητικὸν καὶ μελικόν· ᾗ δὴ καὶ τὸν Δημοσθένη κεχρῆσθαί φημι.

14 Καὶ ὅτι ἀληθῆ ταῦτ' ἐστὶ καὶ οὐδὲν ἐγὼ καινοτομῶ, λάβοι μὲν ἄν τις καὶ ἐκ τῆς Ἀριστοτέλους μαρτυρίας τὴν πίστιν· εἴρηται γὰρ τῷ φιλοσόφῳ τά τε ἄλλα περὶ τῆς λέξεως τῆς πολιτικῆς ἐν τῇ τρίτῃ βύβλῳ τῶν ῥητορικῶν τεχνῶν οἷαν αὐτὴν εἶναι προσῆκεν, καὶ δὴ καὶ περὶ τῆς εὐρυθμίας ἐξ ὧν τις τοιαύτη γένοιτο· ἐν ᾗ τοὺς ἐπιτηδειοτάτους ὀνομάζει ῥυθμοὺς καὶ πῇ χρήσιμος ἕκαστος αὐτῶν καταφαίνεται, καὶ λέξεις παρατίθησί τινας αἷς πειρᾶται βεβαιοῦν τὸν λόγον. **15** Χωρὶς δὲ τῆς Ἀριστοτέλους μαρτυρίας, ὅτι ἀναγκαῖόν ἐστιν ἐμπεριλαμβάνεσθαί τινας τῇ πεζῇ λέξει ῥυθμούς, εἰ μέλλοι τὸ ποιητικὸν ἐπανθήσειν αὐτῇ κάλλος, ἐκ τῆς πείρας τις αὐτῆς γνώσεται.

16 Αὐτίκα ὁ κατὰ Ἀριστοκράτους λόγος οὗ καὶ μικρῷ πρότερον ἐμνήσθην ἄρχεται μὲν ἀπὸ κωμικοῦ στίχου τετραμέτρου δι' ἀναπαίστων τῶν ῥυθμῶν ἐγκειμένου, λείπεται δὲ ποδὶ τοῦ τελείου, παρ' ὃ καὶ λέληθεν·

Μηδεὶς ὑμῶν, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, νομίσῃ με·

τοῦτο γὰρ εἰ προσλάβοι τὸ μέτρον πόδα ἤτοι κατ' ἀρχὰς ἢ διὰ μέσου ἢ ἐπὶ τελευτῆς, τέλειον ἔσται τετράμετρον ἀναπαιστικόν, ὃ καλοῦσίν τινες Ἀριστοφάνειον·

deve essere il solo oggetto del nostro studio, essa, che nei nomi comuni triti e ritriti e per nulla poetici scopre le grazie della poesia.

Come dicevo, la prosa non può essere simile alla poesia epica o lirica, a meno che non contenga dei metri e dei ritmi in modo non palese introdotti al suo interno; **10** non sarebbe conveniente che essa apparisse strutturata in versi e in ritmi (sarebbe allora un poema, o un canto lirico, e tradirebbe completamente il genere a cui appartiene), ma deve apparire ben ritmata e ben misurata, e niente di più. Sarà allora poetica, ma non un poema, lirica, ma non un canto lirico.

11 Quale sia la differenza tra le due, è piuttosto facile da vedersi. Quella che include metri simili tra loro e conserva l'ordine dei ritmi, e che su verso o periodo ovvero strofe[8] viene a concludersi con le stesse formule, e quindi nuovamente fa uso degli stessi ritmi e degli stessi metri su verso o periodo ovvero strofe seguenti, e questo per una buona lunghezza, è certamente scritta in metri lirici o epici, e a questo genere di stile si dà il nome di poema o di canto lirico[9]. **12** La composizione che invece contenga metri e ritmi in ordine sparso, senza rivelare un ordine nella sequenza né uniformità di assemblaggio[10], né antistrofe, è felicemente ritmata, perché è intessuta di ritmi, ma non è ritmica, perché i ritmi non sono sempre gli stessi né secondo lo stesso schema. **13** Tutta questa la dico prosa, che pure rivela il poetico e il lirico: esattamente lo stile che usa Demostene[11].

14 Che questo sia vero e che io non dica niente di nuovo, lo si può provare dalla testimonianza di Aristotele; fra le altre cose relative all'oratoria politica nel terzo libro della *Retorica*, il Filosofo indaga sulle qualità che essa deve avere e in particolare sull'euritmia, e da quali elementi una qualsivoglia composizione diventi tale; in quel contesto, egli nomina i ritmi più adatti, dove ciascuno di essi gli paia utile, e propone dei testi a conforto della sua tesi[12]. **15** A parte la testimonianza di Aristotele, è l'esperienza stessa a insegnare che è necessario includere dei ritmi nella prosa qualora si voglia far fiorire la bellezza della poesia.

16 Per esempio, il discorso *Contro Aristocrate* che ho ricordato poco fa[13] comincia con un verso da commedia, un tetrametro anapestico, ma manca di un piede per essere perfetto, e per questo non viene percepito:

> *Nessuno di voi, Ateniesi, pensi mai di me*
> *Μηδεὶς ὑμῶν, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, νομίσῃ με.*[14]

Se questo metro comprendesse un piede in più, all'inizio, in mezzo, o alla fine, sarebbe un tetrametro anapestico perfetto, chiamato da alcuni 'aristofanio':

μηδεὶς ὑμῶν, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, νομίσῃ με παρεῖναι,

ἴσον δὲ τῷ

λέξω τοίνυν τὴν ἀρχαίαν παιδείαν ὡς διέκειτο.

17 Τάχα τις ἐρεῖ πρὸς ταῦτα ὅτι οὐκ ἐξ ἐπιτηδεύσεως τοῦτο ἀλλ' ἐκ ταὐτομάτου ἐγένετο· πολλὰ γὰρ αὐτοσχεδιάζει μέτρα ἡ φύσις.

Ἔστω τοῦτο ἀληθὲς εἶναι. Ἀλλὰ καὶ τὸ συναπτόμενον τούτῳ κῶλον, εἰ διαλύσειέ τις αὐτοῦ τὴν δευτέραν συναλιφὴν ἣ πεποίηκεν αὐτὸ ἄσημον ἐπισυνάπτουσα τῷ τρίτῳ κώλῳ, πεντάμετρον ἐλεγειακὸν ἔσται συντετελεσμένον τουτί,

μήτ' ἰδίας ἔχθρας μηδεμιᾶς ἕνεκα,

ὅμοιον τούτοις,

κοῦραι ἐλαφρὰ ποδῶν ἴχνι' ἀειράμεναι.

18 Καὶ τοῦτ' ἔτι κατὰ τὸν αὐτὸν ὑπολάβωμεν αὐτοματισμὸν ἄνευ γνώμης γεγονέναι. Ἀλλ' ἑνὸς τοῦ μεταξὺ κώλου συγκειμένου λεκτικῶς τοῦ

ἥκειν Ἀριστοκράτους κατηγορήσοντα τουτουί,

τὸ συμπλεκόμενον τούτῳ πάλιν κῶλον ἐκ δυεῖν συνέστηκεν μέτρων,

μήτε μικρὸν ὁρῶντά τι καὶ φαῦλον ἁμάρτημα
ἑτοίμως οὕτως ἐπὶ τούτῳ·

19 εἰ γὰρ τὸ Σαπφικόν τις ἐπιθαλάμιον τουτί,

οὐ γὰρ ἦν ἀτέρα πάις, ὦ γαμβρέ, τοιαύτα,

καὶ τοῦ κωμικοῦ τετραμέτρου, λεγομένου δὲ Ἀριστοφανείου τοῦδε,

ὅτ' ἐγὼ τὰ δίκαια λέγων ἤνθουν καὶ σωφροσύνη 'νενόμιστο,

Nessuno di voi, Ateniesi, pensi mai di me che sia qui
Μηδεὶς ὑμῶν ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, νομίσῃ με παρεῖναι,

equivale a

Parlerò dell'antica educazione, com'era regolata[15].
λέξω τοίνυν τὴν ἀρχαίαν παιδείαν ὡς διέκειτο.

17 Forse qualcuno avrà da obiettare che questo non è stato fatto di proposito, ma è nato spontaneamente: sono molti i metri che la natura improvvisa[16].

E sia. Ma il *colon* successivo a questo, qualora si sciolga la seconda elisione, che lo ha reso non percepibile saldandolo al terzo *colon*, sarà un pentametro elegiaco perfetto:

neppure un odio privato sia il motivo
μήτ' ἰδίας ἔχθρας μηδεμιᾶς ἕνεκα,

analogo a

Vergini che agili impronte di piedi levan in alto[17].
κοῦραι ἐλαφρὰ ποδῶν ἴχνι' ἀειράμεναι.

18 E anche questo supponiamo che sia nato spontaneamente, senza volontà deliberata. Ma dopo un *colon* intermedio, composto secondo il fare prosastico[18],

vengo ad accusare il qui presente Aristocrate
ἥκειν Ἀριστοκράτους κατηγορήσαντα τουτουί,

il *colon* che è combinato con questo è ancora costituito di due metri:

né l'aver constatato una infrazione dappoco o banale / mi incita a tal punto;
μήτε μικρὸν ὁρῶντά τι καὶ φαῦλον ἁμάρτημα, ἑτοίμως οὕτως ἐπὶ τούτῳ[19]

19 perché, se si prende questo verso dall'epitalamio di Saffo:

Non c'era un'altra fanciulla, o sposo, a lei pari[20]
Οὐ γὰρ ἦν ἀτέρα πάις, ὦ γαμβρέ, τοιαύτα,

e se dal tetrametro comico, detto aristofanio:

Quand' ero giovane, 'giustizia' dicevo e la prudenza regnava[21]
ὅτ' ἐγὼ τὰ δίκαια λέγων ἤνθουν καὶ σωφροσύνη 'νενόμιστο,

τοὺς τελευταίους πόδας τρεῖς καὶ τὴν κατάληξιν ἐκλαβὼν συνάψειε τοῦτον τὸν τρόπον,

οὐ γὰρ ἦν ἀτέρα πάις, ὦ γαμβρέ, τοιαύτα
καὶ σωφροσύνη ἐνόμιστο,

οὐδὲν διοίσει τοῦ

μήτε μικρὸν ὁρῶντά τι καὶ φαῦλον ἁμάρτημα,
ἑτοίμως οὕτως ἐπὶ τούτῳ.

20 Τὸ δ' ἀκόλουθον ἴσον ἐστὶν ἰαμβικῷ τριμέτρῳ τὸν ἔσχατον ἀφῃρημένῳ πόδα·

προάγειν ἑμαυτὸν εἰς ἀπέχθειαν.

Τέλειον γὰρ ἔσται πόδα προσλαβὸν καὶ γενόμενον τοιοῦτο,

προάγειν ἑμαυτὸν εἰς ἀπέχθειάν τινα.

21 Παρίδωμεν ἔτι καὶ ταῦτα ὡς οὐκ ἐξ ἐπιτηδεύσεως ἀλλ' αὐτοματισμῷ γενόμενα;

Τί οὖν βούλεται πάλιν τὸ προσεχὲς τούτῳ κῶλον; Ἰαμβεῖον γάρ ἐστι καὶ τοῦτο τρίμετρον ὀρθόν,

ἀλλ' εἴπερ ἆρ' ὀρθῶς ἐγὼ λογίζομαι,

τοῦ *ἄρα* συνδέσμου μακρὰν λαμβάνοντος τὴν προτέραν συλλαβήν.

Καὶ ἔτι γε, νὴ Δία, μέσου παρεμπεσόντος τοῦ

καὶ σκοπῶ,

ὑφ' οὗ δὴ τὸ μέτρον ἐπισκοτούμενον ἠφάνισται, **22** τὸ δ' ἐπὶ τούτῳ παραλαμβανόμενον κῶλον ἐξ ἀναπαίστων σύγκειται ῥυθμῶν καὶ προάγει μέχρι ποδῶν ὀκτὼ τὸ αὐτὸ σχῆμα διασῴζον·

περὶ τοῦ Χερόνησον ἔχειν ὑμᾶς
ἀσφαλῶς καὶ μὴ παρακρουσθέντας,

se si prendono gli ultimi tre piedi e la catalessi, e lo si unisce al *colon* precedente in questo modo,

> non c'era un'altra fanciulla, o sposo, a lei pari, e la prudenza regnava,
> *οὐ γὰρ ἦν ἀτέρα πάις, ὦ γαμβρέ, τοιαύτα καὶ σωφροσύνη ᾽νενόμιστο*,

non vi sarà alcuna differenza da

> *μήτε μικρὸν ὁρῶντά τι καὶ φαῦλον ἁμάρτημα ἑτοίμως οὕτως ἐπὶ τούτῳ.*

20 Il *colon* che segue è equivalente a un trimetro giambico, tolto l'ultimo piede:

> *da espormi al suo risentimento*
> *προάγειν ἐμαυτὸν εἰς ἀπέχθειαν*[22]

Con l'aggiunta di un piede sarà perfetto, e avremo qualcosa del genere:

> da espormi ad un certo qual risentimento
> *προάγειν ἐμαυτὸν εἰς ἀπέχθειάν τινα.*

21 Dovremmo ancora una volta lasciar perdere tutto questo, dato che non c'è intenzionalità, ma il tutto nasce spontaneamente?

Ma che cosa sta a significare il *colon* seguente? Anche questo è un corretto trimetro giambico:

> *ma se ragiono giusto e se guardiamo bene*
> *ἀλλ᾽ εἰπερ ἄρ᾽ ὀρθῶς ἐγὼ λογίζομαι*[23],

a condizione di prendere per lunga, nella congiunzione ἄρα, la prima sillaba.

E ancora, per Giove, dopo l'inserimento in mezzo di

> *se guardiamo bene,*
> *καὶ σκοπῶ*,

dal quale il metro viene messo in ombra e nascosto, **22** il *colon* giustapposto consta di ritmi anapestici e porta avanti per otto piedi lo stesso schema[24]:

> *si tratta per voi di tener saldamente il Chersoneso,*
> *senza che vi sia nuovamente sottratto con la frode.*
> *περὶ τοῦ Χερόνησον ἔχειν ἡμᾶς*
> *ἀσφαλῶς καὶ μὴ παρακρουσθέντας*

ὅμοιον τῷ παρ᾽ Εὐριπίδῃ τῷ

βασιλεῦ χώρας τῆς πολυβώλου,
Κισσεῦ, πεδίον πυρὶ μαρμαίρει.

23 Καὶ τὸ μετὰ τοῦτο πάλιν κείμενον τοῦ αὐτοῦ κώλου τουτί,

ἀποστερηθῆναι πάλιν αὐτῆς,

ἰαμβικὸν τρίμετρόν ἐστι ποδὶ καὶ ἡμίσει λεῖπον· ἐγένετο δ᾽ ἂν τέλειον οὕτως,

ἀποστερηθῆναι πάλιν αὐτῆς ἐν μέρει.

24 Ταῦτ᾽ ἔτι φῶμεν αὐτοσχέδια εἶναι καὶ ἀνεπιτήδευτα οὕτω ποικίλα καὶ πολλὰ ὄντα; Ἐγὼ μὲν οὐκ ἀξιῶ· καὶ γὰρ τὰ ἑξῆς τούτοις ὅμοια εὑρεῖν ἔστι πολλῶν καὶ παντοδαπῶν ἀνάμεστα μέτρων τε καὶ ῥυθμῶν.

25 Ἀλλ᾽ ἵνα μὴ τοῦτον ὑπολάβῃ τις μόνον αὐτῷ κατεσκευάσθαι τὸν λόγον, ἑτέρου πάλιν ἅψομαι τοῦ πάνυ ἡρμηνεῦσθαι δαιμονίως δοκοῦντος, τοῦ ὑπὲρ Κτησιφῶντος, ὃν ἐγὼ κράτιστον ἀποφαίνομαι πάντων λόγων.

26 Ὁρῶ δὴ κἀν τούτῳ μετὰ τὴν προσαγόρευσιν τῶν Ἀθηναίων εὐθέως τὸν κρητικὸν ῥυθμόν, εἴτε ἄρα παιᾶνά τις βούλεται αὐτὸν καλεῖν (διοίσει γὰρ οὐδέν) τὸν ἐκ πέντε συγκείμενον χρόνων, οὐκ αὐτοσχεδίως μὰ Δία ἀλλ᾽ ὡς οἷόν τε μάλιστα ἐπιτετηδευμένως, δι᾽ ὅλου τοῦ κώλου πλεκόμενον τούτου,

τοῖς θεοῖς εὔχομαι πᾶσι καὶ πάσαις.

Οὐ τοιοῦτος μέντοι κἀκεῖνός ἐστιν ὁ ῥυθμός,

κρησίοις ἐν ῥυθμοῖς παῖδα μέλψωμεν;

Ἐμοὶ γοῦν δοκεῖ· ἔξω γὰρ τοῦ τελευταίου ποδὸς τά γε ἄλλα ἐν ἅπασιν ἴσα.

27 Ἔστω καὶ τοῦτο, εἰ βούλεταί τις, αὐτοσχέδιον. Ἀλλὰ καὶ τὸ συναπτόμενον τούτῳ κῶλον ἰαμβεῖόν ἐστιν ὀρθόν, συλλαβῇ τοῦ τελείου δέον, ἵνα δὴ κἀνταῦθα ἄσημον γένηται τὸ μέτρον, ἐπεὶ μιᾶς γε συλλαβῆς προστεθείσης τέλειον ἔσται,

è simile a quel luogo di Euripide:

Re di una terra dalle pingui zolle,
Cisseo, la pianura scintilla di fuochi[25].
βασιλεῦ χώρας τῆς πολυβώλου,
K*ισσεῦ, πεδίον πυρὶ μαρμαίρει.*

23 E quello che immediatamente lo segue nello stesso *colon*,

privarvene di nuovo,
ἀποστερηθῆναι πάλιν αὐτῆς,

è un trimetro giambico meno un piede e mezzo[26]; sarebbe stato perfetto in questo modo:

privarvene di nuovo, a sua volta.
ἀποστερηθῆναι πάλιν αὐτῆς ἐν μέρει.

24 Diremo ancora che questi metri, così vari e numerosi, non sono figli dell'improvvisazione e non sono frutto di artificio? Io non lo credo; perché anche i passi seguenti sono come questi, pieni di metri e di ritmi di ogni sorta.

25 Ma perché non si pensi che questo è il solo discorso demostenico costruito in questo modo, metterò mano a un altro, espresso in forma davvero geniale, quello *Per Ctesifonte*, a mio avviso la migliore di tutte le sue orazioni.

26 Anche qui, dopo il saluto rivolto agli Ateniesi, noto un ritmo cretico, o un peone se si vuole (non fa differenza), cioè un ritmo di cinque tempi[27], certo non frutto d'improvvisazione ma frutto di deliberato artificio, visto che questo ritmo è intranodato all'intero *colon*[28]:

Faccio voti a tutti gli dèi, a tutte le dee
τοῖς θεοῖς εὔχομαι πᾶσι καὶ πάσαις

Non è forse qualcosa di simile al ritmo che segue:

Su ritmi cretesi cantiamo il figlio di Zeus[29]*?*
K*ρησίοις ἐν ῥυθμοῖς παῖδα μέλψωμεν*

A me pare proprio di sì: tranne il piede finale, il resto è tutto identico.

27 Ammettiamo, anche in questo caso, l'improvvisazione. Ma anche il *colon* congiunto a questo è un verso giambico esatto, manchevole di una sillaba per essere perfetto; per dissimularlo, anche in questo caso. Ecco che diventa perfetto se si aggiunge una sola sillaba (γε) a:

ὅσην εὔνοιαν ἔχων ἐγὼ διατελῶ.

28 Κἄπειτα ὁ παιὰν ἢ ὁ κρητικὸς ἐκεῖνος ὁ πεντάχρονος ἥξει ῥυθμὸς ἐν τοῖς ἑξῆς τούτοις,

τῇ πόλει καὶ πᾶσιν ὑμῖν τοσαύ-
την ὑπάρξαι μοι παρ' ὑμῶν εἰς
τουτονὶ τὸν ἀγῶνα.

Τοῦτο γοῦν ἔοικεν, ὅ τι μὴ κατακλωμένους ἔχει δύο πόδας ἐν ἀρχαῖς, κατὰ γοῦν τὰ ἄλλα πάντα, τῷ παρὰ Βακχυλίδῃ·

Οὐχ ἕδρας ἔργον οὐδ' ἀμβολᾶς,
ἀλλὰ χρυσαιγίδος Ἰτωνίας
χρὴ παρ' εὐδαίδαλον ναὸν ἐλ-
θόντας ἄβρόν τι δεῖξαι.

29 Ὑφορῶμαί τινα πρὸς ταῦτα καταδρομὴν ἀνθρώπων τῆς μὲν ἐγκυκλίου παιδείας ἀπείρων, τὸ δὲ ἀγοραῖον τῆς ῥητορικῆς μέρος ὁδοῦ τε καὶ τέχνης χωρὶς ἐπιτηδευόντων, πρὸς οὓς ἀναγκαῖον ἀπολογήσασθαι, μὴ δόξωμεν ἔρημον ἀφεικέναι τὸν ἀγῶνα.

30 Ἐροῦσι δὴ ταῦτα· ὁ Δημοσθένης οὖν οὕτως ἄθλιος ἦν ὥσθ' ὅτε γράφοι τοὺς λόγους, μέτρα καὶ ῥυθμοὺς ὥσπερ οἱ πλάσται παρατιθέμενος, ἐναρμόττειν ἐπειρᾶτο τούτοις τοῖς τύποις τὰ κῶλα, στρέφων ἄνω καὶ κάτω τὰ ὀνόματα καὶ παραφυλάττων τὰ μήκη καὶ τοὺς χρόνους, καὶ τὰς πτώσεις τῶν ὀνομάτων καὶ τὰς ἐγκλίσεις τῶν ῥημάτων καὶ πάντα τὰ συμβεβηκότα τοῖς μορίοις τοῦ λόγου πολυπραγμονῶν; Ἠλίθιος μεντᾶν εἴη εἰς τοσαύτην σκευωρίαν καὶ φλυαρίαν ὁ τηλικοῦτος ἀνὴρ ἑαυτὸν διδούς.

31 Ταῦτα δὴ καὶ τὰ τούτοις παραπλήσια κωμῳδοῦντας αὐτοὺς καὶ καταχλευάζοντας, οὐ χαλεπῶς ἄν τις ἀποκρούσαιτο ταῦτα εἰπών· πρῶτον μὲν ὅτι οὐδὲν ἄτοπον ἦν, εἰ τοσαύτης δόξης ἠξιωμένος ἀνὴρ ὅσης οὐδεὶς τῶν πρότερον ὀνομασθέντων ἐπὶ δεινότητι λόγων, ἔργα συνταττόμενος αἰώνια καὶ διδοὺς ἑαυτὸν ὑπεύθυνον τῷ πάντα βασανίζοντι φθόνῳ καὶ

e tutto quanto l'amore che continuo a provare[30]
ὅσην εὔνοιαν ἔχων ἐγὼ διατελῶ.

28 E subito dopo, nei *cola* che seguono, ritorna il peone o cretico di cui sopra, ritmo a cinque tempi:

per la città e per tutti voi, in egual misura
mi tocchi da parte vostra
per questo processo[31].
τῇ πόλει καὶ πᾶσιν ὑμῖν τοσαύ-
την ὑπάρξαι μοι παρ' ὑμῶν εἰς
τουτονὶ τὸν ἀγῶνα.

Che di sicuro assomiglia in tutto e per tutto, non fosse per i due piedi spezzati dell'inizio[32], a quei versi di Bacchilide:

Non c'è tempo per far pausa o per ritardare;
ma al tempio di Itonia, dall'Egida d'oro
devi venire, sali al suo tempio tutto un ricamo, por-
tale in dono un delicato presente[33].
Οὐχ ἕδρας ἔργον οὐδ' ἀμβολᾶς,
ἀλλὰ χρυσαιγίδος Ἰτωνίας
χρὴ παρ' εὐδαίδαλον ναὸν ἐλ-
θόντας ἁβρὸν τι δεῖξαι.

29 Io sono diffidente verso chi attacca su questi punti: trattasi di gente sprovvista di cultura generale, che ha confidenza invece con una retorica da piazza, senza metodo né arte; contro costoro sono costretto a difendermi, per non sembrare che io lasci il campo libero.

30 Ecco cosa dicono[34]: Demostene era forse così meschino che, quando scriveva i discorsi, disponendo di metri e di ritmi alla stregua di un modellatore, provava a connettere tra loro i *cola* facendoli entrare in questi stampini, voltando e rivoltando i nomi e, facendo caso alla lunghezza e alla quantità, manipolandone i casi, le flessioni dei verbi e tutte le variabili[35] delle parti del discorso? Sarebbe sciocco sotto tutti i punti di vista che uno scrittore di tale tempra si fosse dato a maneggi e a chiacchere di questo genere!

31 A chi metta in ridicolo queste cose, e ci scherzi sopra, non sarà difficile ribattere con questi argomenti: per prima cosa, non ci sarebbe niente di strano se un uomo degno di una fama incomparabilmente superiore rispetto ai suoi illustri predecessori per la sua capacità oratoria, che ha composto opere destinate all'eternità, che di sua spontanea volontà si è sottomesso al verdetto e all'invidia

χρόνῳ, ἠβουλήθη μηδὲν εἰκῇ μήτε πρᾶγμα παραλαμβάνειν μήτ᾽ ὄνομα, πολλὴν δ᾽ ἀμφοῖν ἔχειν τούτων πρόνοιαν τῆς τε ἐν τοῖς νοήμασιν οἰκονομίας καὶ τῆς εὐμορφίας τῆς περὶ τὰ ὀνόματα, **32** ἄλλως τε καὶ τῶν τότε ἀνθρώπων οὐ γραπτοῖς ἀλλὰ γλυπτοῖς καὶ τορευτοῖς ἐοικότας ἐκφερόντων λόγους, λέγω δὲ Ἰσοκράτους καὶ Πλάτωνος τῶν σοφιστῶν· ὁ μέν γε τὸν πανηγυρικὸν λόγον, ὡς οἱ τὸν ἐλάχιστον χρόνον γράφοντες ἀποφαίνουσιν, ἐν ἔτεσι δέκα συνετάξατο, ὁ δὲ Πλάτων τοὺς ἑαυτοῦ διαλόγους κτενίζων καὶ βοστρυχίζων καὶ πάντα τρόπον ἀναπλέκων οὐ διέλειπεν ὀγδοήκοντα γεγονὼς ἔτη· **33** πᾶσι γὰρ δήπου τοῖς φιλολόγοις γνώριμα τὰ περὶ τῆς φιλοπονίας τἀνδρὸς ἱστορούμενα τά τε ἄλλα καὶ δὴ καὶ τὰ περὶ τὴν δέλτον ἣν τελευτήσαντος αὐτοῦ λέγουσιν εὑρεθῆναι ποικίλως μετακειμένην τὴν ἀρχὴν τῆς Πολιτείας ἔχουσαν τήνδε·

Κατέβην χθὲς εἰς Πειραιᾶ μετὰ Γλαύκωνος τοῦ Ἀρίστωνος.

34 Τί οὖν ἦν ἄτοπον, εἰ καὶ Δημοσθένει φροντὶς εὐφωνίας τε καὶ εὐμελείας ἐγένετο καὶ τοῦ μηδὲν εἰκῇ καὶ ἀβασανίστως τιθέναι, μήτε ὄνομα μήτ᾽ ἐννόημα;

35 Πολύ τε γὰρ μᾶλλον ἐμοὶ δοκεῖ προσήκειν ἀνδρὶ κατασκευάζοντι λόγους πολιτικοὺς μνημεῖα τῆς ἑαυτοῦ δυνάμεως αἰώνια μηδενὸς τῶν ἐλαχίστων ὀλιγωρεῖν, ἢ ζῳγράφων τε καὶ τορευτῶν παισίν, ἐν ὕλῃ φθαρτῇ χειρῶν εὐστοχίας καὶ πόνους ὑποδεικνυμένοις, περὶ τὰ φλέβια καὶ τὰ πτίλα καὶ τὸν χνοῦν καὶ τὰς τοιαύτας μικρολογίας κατατρίβειν τῆς τέχνης τὴν ἀκρίβειαν.

36 Τούτοις τε δὴ τοῖς λόγοις χρώμενος δοκεῖ μοί τις ἂν οὐδὲν ἔξω τοῦ εἰκότος ἀξιοῦν καὶ ἔτι ἐκεῖνα εἰπών ὅτι, μειράκιον μὲν ὄντα καὶ νεωστὶ τοῦ μαθήματος ἁπτόμενον, αὐτὸν οὐκ ἄλογον πάντα περισκοπεῖν ὅσα δυνατὰ ἦν εἰς ἐπιτήδευσιν ἀνθρωπίνην πεσεῖν· **37** ἐπειδὴ δὲ ἡ χρόνιος ἄσκησις, ἰσχὺν πολλὴν λαβοῦσα, τύπους τινὰς ἐν τῇ διανοίᾳ παντὸς τοῦ μελετωμένου καὶ σφραγῖδας ἐνεποίησεν, ἐκ τοῦ ῥᾴστου τε καὶ ἀπὸ τῆς ἕξεως αὐτὰ ἤδη ποιεῖν.

38 Οἷόν τι γίνεται κἀν ταῖς ἄλλαις τέχναις, ὧν ἐνέργειά τις ἡ ποίησις τὸ τέλος. Αὐτίκα, οἱ κιθαρίζειν τε καὶ ψάλλειν καὶ αὐλεῖν ἄκρως εἰδότες, ὅταν κρούσεως ἀκούσωσιν ἀσυνήθους, οὐ πολλὰ πραγματευθέντες, ἀπαριθμοῦσιν αὐτὴν εὐθὺς ἐπὶ τῶν ὀργάνων ἅμα νοήσει.

39 Μανθάνοντες δέ γε χρόνῳ τε πολλῷ καὶ πόνῳ τὰς δυνάμεις τῶν φθόγγων ἀναλαμβάνουσιν, καὶ οὐκ εὐθὺς αἱ χεῖρες αὐτῶν ἐν ἕξει τοῦ δρᾶν τὰ παραγγελλόμενα ἦσαν, ὀψὲ δέ ποτε καὶ ὅτε ἡ πολλὴ ἄσκησις αὐταῖς εἰς φύσεως ἰσχὺν κατέστησε τὸ ἔθος, τότε τῶν ἔργων ἐγένοντο ἐπιτυχεῖς.

del tempo, vera pietra di paragone, che questi non abbia voluto buttar giù nulla a caso[36], né un fatto né un nome, e si sia dato premura di entrambe le cose, l'ordine da dare alle idee e la bella forma dei nomi; **32** soprattutto perché gli uomini del suo tempo producevano discorsi somiglianti non tanto a dipinti, quanto a oggetti incisi e intagliati (mi riferisco a Isocrate e a Platone tra i sofisti[37]); di Isocrate, quelli che indicano il tempo più breve, dicono che per comporre il *Panegirico* avesse impiegato dieci anni[38]; quanto a Platone, i suoi dialoghi li ha pettinati, arricciati e intrecciati in mille maniere, senza smettere fino a ottant'anni[39]. **33** Ai filologi son noti gli aneddoti che corrono sullo scrupolo di Platone sul lavoro, in particolare la storia della tavoletta ritrovata dopo la sua morte, che riportava l'inizio della *Repubblica* con numerose varianti[40]:

> *Discesi ieri al Pireo con Glaucone figlio di Aristone.*
> *Κατέβην χθὲς εἰς Πειραιᾶ μετὰ Γλαύκονος τοῦ Ἀρίστωνος.*

34 Cosa ci sarebbe di strano allora se anche Demostene si fosse curato di una bella e melodiosa pronuncia, e avesse voluto non buttar giù niente a caso senza esaminarlo, né un nome né un concetto?

35 Anzi, a me sembra molto più normale per un uomo che compone dei pubblici discorsi, destinati ad essere monumento immortale del suo valore, non trascurare il più piccolo dei dettagli, di quanto non sia per dei pittori e degli intagliatori voler mostrare il segno della destrezza e della fatica delle loro mani su di un materiale corruttibile, spendendo il rigore della loro arte nelle venuzze, nelle piumette, nel pelo, in altre minuzie di questo genere[41].

36 All'utilizzo di questi argomenti, che mi sembrano del tutto ragionevoli, si può aggiungere anche questo: quando Demostene era un ragazzino, e di fresco iniziato a questa scienza, non era fuor di logica che egli guardasse intorno a sé tutto quanto può ricadere nell'umana esperienza. **37** Quando poi una lunga pratica, che gli aveva conferito grande forza, impresse nel suo spirito le impronte e i sigilli di questi esercizi, egli fu in grado di conformarsi a tutto questo con grandissima facilità e con mestiere[42].

38 Qualcosa del genere capita anche nelle altre arti dove il fine consiste nell'azione o nell'invenzione. Per esempio, gli individui in grado di suonare perfettamente la cetra, la lira, il flauto, se capita loro di ascoltare una musica che non è la solita, non devono fare eccessiva fatica per riprodurla subito a mente sui loro strumenti.

39 Nel corso dei loro studi, costoro dedicano molto tempo e fatica ad apprendere il valore delle note; non è che le loro mani si abituino subito a fare quello che si domanda loro: ma col tempo, quando un lungo allenamento ha tradotto in abitudine la forza della natura, allora riescono felicemente nell'impresa.

40 Καὶ τί δεῖ περὶ τῶν ἄλλων λέγειν; Ὃ γὰρ ἅπαντες ἴσμεν, ἀπόχρη καὶ πᾶσαν αὐτῶν διακόψαι τὴν φλυαρίαν. **41** Τί δ' ἐστὶ τοῦτο; Τὰ γράμματα ὅταν παιδευώμεθα, πρῶτον μὲν τὰ ὀνόματα αὐτῶν ἐκμανθάνομεν, ἔπειτα τοὺς τύπους καὶ τὰς δυνάμεις, εἶθ' οὕτω τὰς συλλαβὰς καὶ τὰ ἐν ταύταις πάθη, καὶ μετὰ τοῦτο ἤδη τὰς λέξεις καὶ τὰ συμβεβηκότα αὐταῖς, ἐκτάσεις τε λέγω καὶ συστολὰς καὶ προσῳδίας καὶ τὰ παραπλήσια τούτοις. **42** Ὅταν δὲ τὴν τούτων ἐπιστήμην λάβωμεν, τότε ἀρχόμεθα γράφειν τε καὶ ἀναγινώσκειν, κατὰ συλλαβὴν καὶ βραδέως τὸ πρῶτον. Ἐπεὶ δὲ ὁ χρόνος ἀξιόλογος προσελθὼν τύπους ἰσχυροὺς αὐτῶν ἐν ταῖς ψυχαῖς ἡμῶν ποιήσει, τότε ἀπὸ τοῦ ῥᾴστου δρῶμεν αὐτὰ καὶ πᾶν ὅ τι ἂν ἐπιδῷ τις βιβλίον ἀπταίστως διερχόμεθα ἔξει τε καὶ τάχει ἀπίστῳ.

43 Τοιοῦτο δὴ καὶ περὶ τὴν σύνθεσιν τῶν ὀνομάτων καὶ περὶ τὴν εὐέπειαν τῶν κώλων ὑποληπτέον γίνεσθαι παρὰ τοῖς ἀθληταῖς τοῦ ἔργου. Τοῖς δὲ τούτου ἀπείροις ἢ ἀτριβέσιν ἔργου ὁτουοῦν θαυμάζειν καὶ ἀπιστεῖν, εἴ τι κεκρατημένως ὑφ' ἑτέρου γίνεται διὰ τέχνης, οὐκ ἄλογον.

44 Πρὸς μὲν οὖν τοὺς εἰωθότας χλευάζειν τὰ παραγγέλματα τῶν τεχνῶν ταῦτα εἰρήσθω.

40 Che bisogno c'è di dare altri esempi? È necessario, lo sappiamo tutti, metter fine ai discorsi a vuoto di questa gente. **41** In che modo? Quando veniamo istruiti nelle lettere, per prima cosa impariamo a memoria i loro nomi; quindi la loro forma e il loro valore; quindi, le sillabe e i fenomeni ad esse connessi; e ancora, dopo questo, le parole e i loro accidenti[43], vale a dire gli allungamenti, gli abbreviamenti, gli accenti e altre cose di questo genere. **42** Quando questo è risaputo, allora cominciamo a scrivere e a leggere, prima sillaba dopo sillaba, e lentamente. Quando poi, trascorso un notevole lasso di tempo, i caratteri si saranno impressi in modo indelebile nella nostra mente, allora tutto questo sarà estremamente agevole; e quando ci verrà sottoposto un libro qualunque, noi lo percorreremo senza inciampare, con un mestiere ed una rapidità incredibili[44].

43 Così dev'essere, suppongo, sia per la composizione dei nomi che per la bella riuscita dei *cola* da parte degli atleti delle lettere[45]. Certo, non è fuor di logica che chi non ha esperienza di questo, né pratica in qualsiasi campo, si meravigli e rifiuti di credere che una cosa possa riuscire perfettamente a qualcun altro solo grazie all'arte[46].

44 Contro i derisori inveterati sono questi i precetti dell'arte.

[*Prosa vicina alla poesia*]

1 Dionigi distingue, qui e altrove (cfr. *e.g. CV* 11.3, 15.10, 25.11, 26.1), prosa (ἄμετρος ὁ πεζὴ λέξις), poesia recitata (ποίημα oppure μέτρον) e poesia melica (μέλος). In *CV* 3.1, 17.15, 18.2 si attesta la polarità ἔμμετρος e ἄμετρος λέξις, in *CV* 20.23, ποίησις e ἄμετροι λόγοι, in *CV* 25.8 ποίησις e ἄμετρος λέξις: cfr. n. 7 a *CV* 11.3. Argomento preannunciato in *CV* 1.13 e 20.25, e più volte sfiorato nell'opera, il rapporto fra prosa e poesia è affrontato da Dionigi negli ultimi due capitoli alla sua maniera – e cioè in modo non sistematico e sicuramente non esaustivo, ma con un utile supporto di esempi analizzati nel dettaglio. Nel dibattito degli antichi questo tema si intreccia a quello della nascita della prosa d'arte, che era tradizionalmente associata ai sofisti Trasimaco di Calcedone e Gorgia di Leontini: al primo si attribuiva in genere l'invenzione della prosa ritmica, attraverso la scansione del discorso in periodi e *cola* di grandezza misurabile (vd. n. 8 a *CV* 2.4). Al nome di Gorgia, in particolare, era associata l'introduzione nella prosa dei mezzi espressivi della poesia (cfr. Aristotele, *Rh.* 3.1404a 24 ss.). Tre erano i requisiti essenziali della prosa d'arte formulati dai Sofisti e riconosciuti in tutti gli scritti retorici dell'antichità (cfr. Norden 1986, I pp. 25-70), ovvero l'uso delle figure retoriche (in particolare antitesi, isocolia, omeoptoto e omeoteleuto), il colore poetico (specialmente attraverso la scelta delle parole e il linguaggio metaforico: cfr. Strab. 1.2.6: «La prosa, quella ornata, almeno, è un'imitazione della poesia … la fonte e l'origine dello stile ornato e della retorica è certamente la poesia») ed infine i ritmi, comuni alla poesia (cfr. Cic. *orat.* 56, 188; Quint. *inst.* 9.4.13 e 61); le potenziali affinità tra poeti e prosatori non dovevano tuttavia far dimenticare le differenze tra le due forme di comunicazione letteraria, né sul piano del linguaggio, né sul piano della struttura metrica: cfr. Isoc. 9.8-11; Arist. *Rh.* 3.1405a 6, 1404a 24-29; Cic. *orat.* 20, 66-68.

2 Le valutazioni sulla prosa demostenica contenute nel cap. 25, in particolare in merito all'euritmia, presentano numerose convergenze con *Dem.* 51.

3 Com'è noto, il consistente *corpus* demostenico di cui disponiamo (61 discorsi, 56 *proemi* e 6 lettere) non differisce molto da quello a disposizione di Callimaco e della sua cerchia, al momento della redazione del catalogo della biblioteca di Alessandria (anteriore al 240 a.C.). Il lavoro degli Alessandrini consistette, oltre che nella raccolta del materiale e nell'individuazione delle opere autentiche, nella sistemazione secondo criteri alfabetici e nella classificazione dei discorsi in deliberativi (demegorie), giudiziari, epidittici, e forse anche, all'interno dei discorsi di genere giudiziario, tra quelli relativi a cause private e quelli pronunciati in processi politici, che qui Dionigi presuppone.

4 Dem. 23.1: è il prologo dell'orazione *Contro Aristocrate*, del 352 o del 351 a.C.

5 Cfr. *Fr. Orph.* 1 Bernabè = 245-247 Kern. Il verso completo, «A quelli a cui è lecito dirò, ma voi, profani, chiudete le porte», ebbe un'enorme fortuna, a partire da Platone, *Symp.* 218b «Tutti voi infatti avete in comune la mania e l'esaltazione del filosofo. Per questo voi tutti ascolterete … ma voi, servi, e chiunque altro vi sia di profano e incolto, chiudete i battenti delle orecchie», fino agli autori cristiani: cfr. West 1983, pp. 82-84; sulla doppia valenza, didattica e psicagogica della citazione cfr. de Jonge 2008, pp. 332-38. Si traduce l'espressione αἱ τελεταὶ τοῦ λόγου (propriamente 'riti d'iniziazione del discorso) sulla scorta di Rhys Roberts e Usher, mentre Aujac e Lebel rendono «rites de language», ma, come giustamente rileva de Jonge 2008, p. 329, l'interesse di Dionigi si focalizza, specie in questi ultimi capitoli, sul ritmo della prosa, più che sull'*electio verborum*.

6 Sulla (relativa) importanza della selezione delle parole nella stilistica dionisiana vd. *supra CV* 3.2-4 (e n. 7 *ad loc.*), 16.14 ss. (e n. 15 *ad loc.*).

7 Aristotele, *Rh.* 3.1405b 38-1406b1, critica Gorgia e Alcidamante per un uso eccessivo ed inappropriato del linguaggio poetico (nomi composti, glosse, epiteti e metafore) in prosa. Per analoghi rilievi sulla scrittura platonica cfr. *CV* 18.13 e n. 16 *ad loc.*

8 La tripartizione στίχος 'verso', περίοδος 'periodo', στροφή 'strofe' dev'essere intepretata sulla scorta di *Dem.* 50.8, dove Dionigi distingue due generi di struttura metrica (σχήματα τῆς καταστροφῆς), il genere κατὰ στίχον (che prevede la ripetizione di versi o di sequenze metriche regolari in serie identiche) e il genere κατὰ περίοδον (che prevede una composizione di *cola* tra loro uguali o diversi, di estensione superiore al verso) e precisa che la περίοδος è chiamata στροφή dai μουσικοί 'musicologi'. Di conseguenza, come indica Pace 2002, pp. 30-31, περίοδος in questo passo va inteso come voce generica per indicare ognuna delle sezioni (strofe, antistrofe o epodo) di una composizione lirica (ossia non scandibile in versi), e στροφή sembra essere il suo equivalente tecnico, con rifermento all'esecuzione musicale: cfr. n. 8 a *CV* 19.6.

9 Ciò che distingue la poesia dalla prosa, pure se ornata di ritmi, è la presenza di «strutture formali iterative, articolate per misure fisse e riconoscibili, perché regolarmente ripetute, in sistemi stichici o strofici»: Lomiento 2004, p. 107.

10 In greco ὁμοζυγία. La parola «sembra indicare genericamente la connessione di due strutture metriche simili, di cui la responsione antistrofica rappresenta la forma più comune, come la strofe è la forma più comune di περίοδος»: Pace 2002, p. 30 n. 21.

11 Gli antichi ritenevano che l'efficacia del discorso demostenico fosse dovuta in gran parte alla molteplicità dei ritmi, che nella loro apparente mancanza di regole rispecchiavano l'*ethos* del pensiero. Norden 1986, II pp. 918-21, individuava una predilezione di Demostene per le clausole ritmiche fondate sul coriambo e sul cretico, capaci di colpire l'orecchio proprio perché più lontane dalla parlata comune, e il rifiuto del susseguirsi di più di due sillabe brevi, o del metro ionico (*a minore* ∪∪––, oppure *a maiore* ––∪∪), che dava al ritmo un effetto «saltellante e canterellante». Come Dionigi, anche il retore Ermogene, *Id.* 1.11, p. 292 Rabe, paragona un'antitesi di Demostene, consistente in due *cola* di una certa estensione ad una coppia di strofe e antistrofe. Questi confronti sono riconducibili ad Aristotele, *Rh.* 3.1409a 26, che paragona il discorso 'compatto' (λέξις κατεστραμμένη), quello scandito in periodi, alle antistrofi dei poeti antichi.

12 Cfr. Arist. *Rh.* 3.1408b 21-1409a 21: «La forma dello stile non dev'essere né metrica né priva di ritmo: nel primo caso non è persuasiva, poiché sembra artificiale … se invece è priva di ritmo, è senza limiti, mentre deve avere dei limiti, ma non nel metro … Tutto è limitato dal numero, e il numero nella forma dello stile è rappresentato dal ritmo, del quale i metri sono sezioni. Di conseguenza, il discorso (*scil.* in prosa: il termine greco è λόγος) deve possedere un ritmo, ma non un metro, altrimenti sarà una composizione in versi. Questo ritmo non sarà troppo rigoroso, e dovrà durare fino a un certo punto» (trad. Dorati); cfr. Demetr. *Eloc.* 38-42; Cic. *orat.* 20, 67: «Tutto ciò che può essere misurato dalle orecchie, anche se non è verso – questo infatti rappresenta un difetto in un discorso – è chiamato 'ritmo', e in greco ῥυθμός» (trad. Norcio); cfr. anche *orat.* 51, 172 «Aristotele condanna decisamente la presenza dei versi in un discorso in prosa, ma vuole che ci sia il ritmo (*numerus*)»; *orat.* 56, 187 e 57, 195; *de orat.* 3.184 ss.; Quint. *inst.* 9.4.72 e 77. Analoghe considerazioni in *CV* 11.25; *Dem.* 50. Su questo cfr. Lomiento 2004, pp. 103-17. De Jonge 2008, pp. 329-61, sottolinea giustamente la difformità del metodo dionisiano dalla teoria espressa nella *Retorica*: Dionigi, pur muovendo dall'assunto aristotelico, nell'individuare sequenze metriche varie per forma ed estensione nei passi demostenici si spinge ben oltre Aristotele, che prescrive per la prosa giambi e peoni, ma consiglia di evitare gli altri ritmi, perché troppo poetici.

13 Cfr. *supra*, *CV* 25.4.

14 La frase demostenica ha la struttura di un tetrametro anapestico catalettico, incompleto di un piede (– – – –, – – ∪∪ –, – – ∪∪ –, ∪). In questo tipo di metro l'anapesto (∪∪–) può essere realizzato da uno spondeo (– –). Tale verso è comune nella commedia antica, nella forma chiamata 'aristofanio': cfr. Gentili & Lomiento 2003, pp. 108-9.

15 Ar. *Nub*. 961. Lo schema del verso è il seguente: – – – –, – – – –, – – – – , ∪∪ – ∪.

16 Analoghe osservazioni in *CV* 20.12, 20.15, 25.21, 25.24, 25.27.

17 *Fr. adesp. eleg*. 11 West. Lo schema metrico del *colon* demostenico e del verso citato è il seguente: – ∪∪ – ∪∪ – – ∪∪ – ∪∪ – (pentametro elegiaco).

18 La sequenza ametrica «ha la funzione di stemperare il generale effetto poetico dovuto all'abbondante presenza di forme (approssimativamente) liriche»: Lomiento 2004, p. 108.

19 Lomiento 2004, p. 108, individua nella frase tre *cola* di tipo eolo-coriambico: 1. μήτε μικρὸν ὁρῶντά τι καὶ – ∪ – ∪∪ – ∪∪ –, 2. φαῦλον ἁμάρτημα ἑτοί- – ∪∪ – – ∪∪ – (dimetro coriambico), 3. -μως οὕτως ἐπὶ τούτῳ – – – ∪∪ – – (*hemiepes* femminile); la presenza dello iato (ἁμάρτημα ἑτοίμως) nel secondo *colon* rappresenta una evidente forzatura prosodica, ma forse, come suggerisce Rhys Roberts 1910, p. 259, Demostene si avvaleva deliberatamente di questi mezzi per evitare un andamento metrico-ritmico troppo regolare.

20 Sapph. fr. 113 Voigt: esempio di asclepiadeo maggiore catalettico: – ∪ – ∪∪ – – ∪∪ – – ∪∪ – –. Il frammento contiene il motivo topico negli epitalami dell'eccellere della sposa sulle altre coetanee (cfr. Sapph. frr. 105, 112 Voigt, Catull. 61.86-90). Il testo dei codici P e M, οὐ γὰρ ἑτέρα νῦν πάις, ὦ γάμβρε, τοιαύτα (lett. «perché nessun'altra fanciulla ora, o sposo, come questa») è stampato dagli editori di Saffo (Diehl, Voigt) non senza qualche ritocco dialettale – ἀτέρα per ἑτέρα (Seidler), τεαύτα per τοιαύτα (Lobel-Page, accolto da Aujac: ma qui si mantiene il testo tràdito) – e da alcuni anche con l'integrazione di una qualche forma verbale – ἦν (Blomfield), ἐστ' (Hoffmann). Tali interventi non risolvono però la questione più spinosa: il verso di Saffo, nella forma tràdita, viene meno al compito a cui Dionigi l'ha destinato, che è quello di riprodurre una struttura metrico-ritmica uguale (o per lo meno affine) a quella della frase demostenica citata in precedenza, per comprovare la corrispondenza tra segmenti di prosa e versi (e sequenze liriche). Il testo di Aujac-Lebel, che qui si segue non senza perplessità, offre una soluzione di compromesso, condivisibile soprattutto se si considera che Dionigi non cerca una piena corrispondenza tra segmenti di testo prosastico e *cola* metrici (Aujac-Lebel 1981, p. 221); è forse superflua l'integrazione ‹ποτα› di Radermacher, accolta da Rhys Roberts e da Usher, che comporta un perfetto adeguamento della citazione di Saffo all'assunto dionisiano.

21 Ar. *Nub*. 962. Lo schema del verso è il seguente: ∪∪ – ∪∪ –, ∪∪ – – –, – – ∪∪ – , ∪∪ – ∪.

22 Si tratta di un trimetro giambico brachicataletto, con anapesto in prima sede : ∪∪ – ∪ –, ∪ – ∪ –, ∪ –.

23 Il *colon* demostenico ha l'estensione di un trimetro giambico con spondeo in prima sede: – – ∪ –, ∪ – ∪ –, ∪ – ∪ –, a cui segue un breve segmento ametrico, καὶ σκοπῶ, inserito ancora una volta per spezzare la regolarità del ritmo.

24 Il segmento ha l'estensione di un tetrametro anapestico acataletto, con un cretico al quinto piede (ἀσφαλῶς – ∪ –) insolito in una sequenza anapestica. Lo schema metrico è il seguente: ∪∪ – ∪∪ –, ∪∪ – – –, – ∪ – – –, ∪∪ – – –.

25 Eur. fr. 229 Kannicht. Il frammento è attribuito all'*Archelao*: cfr. *TrGF* 5.1, p. 319. Lo schema del verso euripideo è affine, ma non identico a quello del segmento demostenico sopra citato, per la presenza del dattilo nel terzo piede: ∪∪ – – –, – ∪∪ – –, – – ∪∪ –, ∪∪ – – –.

26 Il membro corrisponde a un trimetro giambico, incompleto di un piede e mezzo: ∪ – ∪ –, – – ∪∪ –, –. La parte mancante, della misura di un cretico (– ∪ –), viene facilmente integrata da Dionigi con l'aggiunta di un sintagma di uso comune (ἐν μέρει). Lomiento 2004, p. 109, n. 37, fa notare che l'anapesto nella sede pari del secondo *metron* è tipico del trimetro del dramma, specialmente della commedia.

27 Sui piedi «a cinque tempi», cretico, peone, baccheo e palimbaccheo, cfr. *CV* 17.3 e n. 16.

28 Dem. 18.1: il passo è citato anche in *CV* 18.16-20, sotto la denominazione *Sulla corona*, con un'analisi prosodica e metrica che si discosta in vari punti da quella qui proposta. Anche prescindendo dall'arbitrarietà e dall'incoerenza di alcune valutazioni dionisiane, senza dubbio

fondate su una petizione di principio, si evidenziano nei due saggi di analisi due presupposti teorici diversi: i rilievi del cap. 18 assumono come unità di misura i piedi (o ritmi) – gli 'elementi primi' di ascendenza aristossenica in *CV* 17.15 – mentre le scansioni del cap. 25 si fondano su sequenze della misura base di un dimetro (quindi *cola* o versi): diversa è ad esempio l'estensione del primo dei *cola* presi in esame, che qui ha la misura di un dimetro cretico (con uno spondeo all'ultimo piede): – ∪ – – ∪ –, – ∪ – – –: cfr. Norden 1986, II p. 919-20. Sui due criteri, metrico e ritmico, di scansione del 'periodo' nelle teorie degli antichi: Pace 2002, pp. 25-44. Varia infine anche l'approccio al testo: in *CV* 18 Dionigi intende associare i piedi (o ritmi) all'*ethos* della composizione, in *CV* 25 vuole dimostrare l'eccellenza della prosa d'arte demostenica: cfr. de Jonge 2008, pp. 340-47.

29 *PMG* 967. Lo schema del verso è: – ∪ – – ∪ –, – ∪ – ∪ – (contando la sillaba ῥυ- come breve per *correptio attica*).

30 Classificare il segmento demostenico come trimetro giambico (catalettico) è una palese forzatura (cfr. Rhys Roberts 1910, p. 262), per la presenza anomala dello spondeo nella sede pari del primo *metron*: ∪ – – –, ∪ ∪ – ∪ –, ∪ ∪ ∪ –. L'aggiunta, suggerita da Dionigi, della particella γε al pronome personale (ἔγωγε), che evidentemente il testo originale non prevedeva, *pace* Usener, permette di completare (non senza difficoltà) l'ultimo *metron* giambico: -γε διατελῶ (∪ ∪ ∪ ∪ –, tribraco e giambo).

31 Va osservato che in *CV* 18.18 il segmento del testo demostenico è riportato con una variante di scarso rilievo sul piano del senso (τῇ τε πόλει: qui τῇ πόλει, e la sillaba -λει è contata come lunga), ma tale da comportare una significativa modifica nella struttura del *colon*, strumentale ai fini della dimostrazione, volta cioè a stabilire una più stretta corrispondenza con l'*exemplum* poetico sotto citato: – ∪ – – – ∪ – – ∪ –, – ∪ – – – ∪ – – ∪ –, – ∪ – ∪ ∪ – ∪.

32 L'espressione allude con tutta probabilità ai due *metra* trocaici all'inizio dei due *cola*, che indubbiamente rendono la struttura metrico-ritmica del periodo demostenico non del tutto assimilabile a quella del passo poetico.

33 Bacchyl. fr. 15 Snell-Maehler. È l'inizio di un iporchema: lo attesta Ateneo, 14.631c, che ci restituisce il primo verso. Il frammento è riportato anche da altre fonti: Ael. *NA* 6.1, Luc. *Scyth.* 11. Lo schema metrico è piuttosto regolare: quattro tripodie cretiche, con la sostituzione del peone al cretico nel secondo *colon*: – ∪ – – ∪ – – ∪ –, – ∪ ∪ ∪ – ∪ – – ∪ –, – ∪ – – ∪ – – ∪ –, – ∪ – – ∪ – –.

34 Cfr. D.H. *Dem.* 51.2-52.6. Fra i celebri detrattori di Demostene, Demetrio del Falero (frr. 162 e 169 Wehrli) e Ieronimo di Rodi (fr. 52a Wehrli) ne criticarono l'enfasi nell'esecuzione del discorso. Plutarco, *Dem.* 9.4, ricorda che Eratostene di Cirene (*FGrHist* 241 F 32) lo considerava un invasato per come parlava, un ignoto poeta comico (fr. adesp. 149 Kassel-Austin) lo definì un «fatuo chiacchierone», Antifane, fr. 167 Kassel-Austin, lo sbeffeggiava per l'impiego delle antitesi, e lo stesso Antifane (fr. 288 K.-A.) o forse Timocle (fr. 41 K.-A.) per l'abuso delle formule di giuramento; cfr. anche Ps-.Plu. 845b.

35 In greco τὰ συμβεβηκότα (in latino *accidentia*): cfr. n. 1 a *CV* 5.1-2. Con buona pace di de Jonge 2008, p. 149, n. 269, possiamo ragionevolmente supporre che il termine sia riferito anche in questo passo (come poco *infra*, a *CV* 25.41) non solo alle parti variabili del sistema nominale e verbale, ma anche agli elementi prosodici (lunghezza e quantità sillabica).

36 Che Demostene non amasse l'improvvisazione è documentato nella *Vita* plutarchea (cap. 8): «Raramente si udì Demostene parlare improvvisando; anche quando sedeva all'assemblea, e il popolo lo invocava per nome, come spesso avveniva, non si alzava a parlare, se non dopo aver ponderato e disposto ben bene la materia. Di ciò molti demagoghi lo deridevano, e Pitea disse una volta, credendo di schernirlo, che le sue argomentazioni odoravano di lucerna», e più oltre (cap. 9) «raramente si affidò al caso di sua spontanea volontà»: ciò non significa, tuttavia, che il lavoro di preparazione a tavolino non fosse affiancato da momenti di vera improvvisazione, dettati dalla necessità della causa o dall'andamento dell'assemblea: su questo cfr. Canfora 1997, pp. 109-117.

37 Senza dubbio né Isocrate né Platone avrebbero apprezzato l'appellativo di σοφισταί (qui tradotto con il tradizionale calco), visto che dedicarono buona parte della loro vita a criticare con intransigenza i 'sofisti', che ritenevano, anche se per ragioni diverse, falsi maestri, detentori di una sapienza vuota e concettosa, abili manipolatori dei giovani, interessati al successo e ai soldi (cfr. Isoc. 13 *passim*, ma spec. 1-2; Plat. *Soph*. *passim*, ma spec. 221c-223c; 224d-226a, 231c- 236d). In realtà, il nome σοφιστής continuò nei secoli ad essere attribuito con una valenza neutra a filosofi, retori, ma anche a poeti, musicisti, medici, fisiologi e in genere a coloro che esercitavano un lavoro intellettuale: «Gli antichi chiamavano 'sofisti' non solo coloro che tra i retori si distinguevano per lo splendore di linguaggio, ma anche chi tra i filosofi si esprimeva con fluidità» (Philostr. *VS* 1.484; cfr. Suida, σ 813 e σ 814, IV p. 401 Adler), sebbene già a partire dalla seconda metà del quinto secolo tale appellativo fosse divenuto oggetto di derisione e di discredito, in quanto associato alla figura di maestri a pagamento, intellettuali supponenti, indovini, ciarlatani. Per la figura del σοφιστής nella commedia antica cfr. Imperio 1998, pp. 44-52. Eschine definiva con dispezzo Demostene γόης, σοφιστής (Aeschin. 3.276) e τεχνίτης λόγων (Aeschin. 1.170), Demostene chiamò il suo rivale σοφιστής e λογογράφος (Dem. 19.250) e per Aristotele, *Soph.el*. 1.165a 21, il 'sofista' dei suoi tempi è un trafficante di sapienza apparente, non reale. Per citare soltanto alcune fonti, Isocrate fu chiamato σοφιστής nella pseudo-plutarchea *Vita dei dieci oratori* (Ps.-Plut. 837c), e successivamente anche nella *Vite dei Sofisti* di Filostrato (*VS* 1.17.503): insieme ai sofisti della prima generazione, anche Isocrate, Eschine, Iseo, Platone, Erodoto, Tucidide, Senofonte furono riconosciuti come antesignani (e modelli) per i nuovi σοφισταί del II-III sec. d.C. Per una storia del termine cfr. Untersteiner 1996, pp. 65-69; Bowersock 1969, pp. 10-15; sulla convergenza di retorica e filosofia nel primo impero romano cfr. Anderson 1998, pp. 1123-35. A differenza di *CV* 18.22, 24, 26, dove è evidente l'intento denigratorio nell'attribuire l'epiteto σοφιστής ad Egesia di Magnesia (ma nel *CV* anche l'aggettivo derivato σοφιστικός è sempre connotato negativamente, come sinonimo di 'artificioso' cfr. *Glossario*), in questo caso Dionigi impiega il termine σοφιστής in senso ampio e neutro, associandolo alla fisionomia di un maestro della parola ornata e di un sapere vasto e articolato, il cui ruolo culturale è socialmente riconosciuto: i due modelli di istruzione, filosofica e retorica, si conciliano nella prospettiva eclettica, incentrata sull'aspetto artistico-formale dell'attività letteraria. La polisemia di σοφιστής è documentata anche nel *Lessico* di Polluce, 4.41, dove il vocabolo è associato ai seguenti sinonimi: διδάσκαλος 'maestro' παιδευτής 'insegnante', ἐξηγητής 'interprete', ὑφηγητής, ἡγεμών 'guida' (nel senso *tutor* o di *leader*): su questo Brandstaetter 1894, pp. 129-274, Bowie 1982, pp. 29-59.

38 Il *Panegirico*, a cui Isocrate dedicò dieci o quindici anni di lavoro, a seconda delle fonti, fu pubblicato probabilmente in occasione delle Olimpiadi del 380 a.C. Per esplicita ammissione (cfr. 15.57 s.), fu il discorso più amato dall'oratore. Sulla lunga gestazione dello scritto cfr. anche Longin. 4.2, Quint. *inst*. 10.4.4. In particolare l'autore del *Sublime* ricorda che Timeo di Tauromenio (*FGrHist* 566 F 139), con un paragone dissacrante, disse che Alessandro conquistò tutta l'Asia in minor numero d'anni di quanti ne aveva impiegato Isocrate per scrivere il suo *Panegirico* per la guerra contro i Persiani. Sulla prosa di Isocrate cfr. anche n. 18 a *CV* 19.13 e n. 10 a *CV* 23.9.

39 La singolare metafora suggerisce l'idea della meticolosità del lavoro di scrittura di Platone, attento, oltre al discorso vivente della filosofia (Plat. *Phaedr*. 276a), anche all'effetto estetico complessivo dei dialoghi, destinati alla lettura pubblica (cfr. Plat. *Tht*. 143b-c): cfr. Cerri 1969, pp. 119-33, Vegetti 1997, pp. 201-27.

40 Plat. *Rsp*. 327a: l'*incipit* della *Repubblica* è citato e discusso in Dem. *Eloc*. 21 e 205, come esempio di «periodo rilassato e semplice», i cui *cola* «sono buttati l'uno sull'altro come nello stile non periodico» e di «passo in cui sono frequenti le pause e le cesure» (trad. Marini, con qualche ritocco). Sulle varianti d'autore è importante anche la testimonianza (di seconda mano) di Diogene Laerzio 3.37: «Euforione e Panezio hanno sostenuto che l'inizio della *Repubblica* fu trovato con frequentissime correzioni e mutamenti», ma il passo dionisiano aggiunge il particolare non secondario che questa fase di 'prove tecniche' era affidata alla tavoletta (δέλτος). Sull'infaticabile vecchiaia di Platone cfr. Cic. *sen*. 5.13: «Ma anche la vecchiaia di una vita vissuta in pace, senza macchia e nel segno della virtù, è tranquilla e lieve, quale sappiamo essere stata quella di Platone, che morì a ottantun anni, mentre scriveva».

41 Cfr. *CV* 22.17 e *Dem.* 50.4.

42 Sull'apprendistato di Demostene cfr. anche Plu. *Dem.* 5-11, Ps.-Plu. 844d e: le fonti presentano concordemente l'oratore come paradigma di impegno e perseveranza, volti al riscatto dalle difficoltà esterne (povertà, dovuta alla prematura morte del padre e ad un indegno tutore) e soprattutto al superamento delle debolezze fisiche. Demostene non riusciva ad articolare bene il suono *rho*, la lettera iniziale dell'arte retorica, un difetto chiamato τραυλότης (cfr. Plut. *Dem.* 11; Ps.-Plut. *Mor.* 844e, Cic. *de orat.* 1.260, Quint. *inst.* 1.11.5). La τραυλότης, com'è descritta in Ps.-Arist. *Probl.* 30.902b 22 s. «consiste nel non avere dominio su una qualche lettera e questo non su una qualunque lettera»; Zosimo di Ascalona (fine V sec. d.C.), nella sua introduzione biografica alle orazioni di Demostene (p. 20 Dindorf), ricorda che l'oratore pronunciava *lambda* al posto di *rho*. Non era questa, tuttavia, l'unica sua imperfezione fisica: attesta infatti Plutarco, *Dem.* 6.1-3, che agli inizi della sua attività Demostene aveva la voce debole, il fiato corto, una dizione confusa; Zosimo gli attribuiva anche il difetto di non far percepire l'aspirazione delle vocali iniziali (ἄτονος τὸ πνεῦμα).

43 Il termine τὰ συμβεβηκότα comprende qui (come in *Dem.* 52.3 e presumibilmente anche in *CV* 25.30) oltre alle parti variabili della flessione nominale e verbale, anche le variabili prosodiche, allungamento e abbreviamento (che altrove Dionigi chiama πάθη συλλαβῶν: *CV* 15.13, 25.40, *Dem.* 52); DE JONGE 2008, p. 156-7, segnala un'analoga mescolanza tra categorie grammaticali e prosodiche nell'elenco di *accidentia* riportato nello scritto *Sui poemi* di Filodemo e ascritto a Pausimaco (fr. 94.13-25, pp. 300-1 Janko), a riprova che all'epoca di Filodemo e di Dionigi non si era ancora affermata quella rigorosa distinzione tra grammatica e prosodia che si può trovare nell'opera di Apollonio Discolo o nella τέχνη γραμματική attribuita a Dionisio Trace.

44 Cfr. D.H. *Dem.* 52. Il passo fornisce preziose informazioni sul percorso di istruzione elementare del greco a Roma tra la fine del I sec. a.C e l'inizio del I d.C. Dopo aver appreso i nomi e i segni delle lettere, l'allievo doveva imparare i valori fonetici, per poi passare alla combinazioni delle sillabe, alle parole (λέξεις: nel passo parallelo di *Dem.* 52 si elencano in dettaglio nomi, verbi e congiunzioni), ed infine alla lettura e alla scrittura. Sulle discussioni sorte in merito ad una presunta ascendenza stoica del metodo didattico qui brevemente illustrato ed alla sua plausibilità, si rimanda a SCHENKEVELD 2000, p. 433, e DE JONGE 2008, pp. 114-16, 155-56; sull'insegnamento elementare delle lettere cfr. MARROU 2008, pp. 208-15. La testimonianza del *CV* è suffragata da altre fonti: dal frammento di una tavoletta d'argilla cotta (di età e provenienza sconosciute), contenente varie serie di consonanti ripetute in colonne verticali, ciascuna delle quali abbinata alla vocale *alpha: beta-alpha, gamma-alpha* e così via; dalle notizie e dai frammenti della *Tragedia* (o *Spettacolo*) *dell'alfabeto* di Callia (test. 7 Kassel-Austin, in Ath. 10.453 ss. e 453f-454a), nella quale i coreuti, che rappresentavano le lettere, si abbinavano variamente tra loro, ciascuna consonante alle sette vocali, formando delle sillabe, per imitare, o anzi per parodiare scene scolastiche incentrate sull'apprendimento delle lettere secondo l'alfabeto attico riformato del 403 a.C.; da *ostraka* e papiri scolastici (a partire dal II a.C.) contenenti alfabeti, sillabari, esercizi di declinazione e di coniugazione: su questo cfr. WACHTER 2004, pp. 61-74; ROSCALLA 2009, pp. 155-62. Varie convergenze si ravvisano anche con il metodo di insegnamento elementare descritto da Quintiliano, *inst.* 1.1.25. Infine, Sesto Empirico, *Adv.Math.* 1.248-69, nel polemizzare con le artificiose suddivisioni della τέχνη γραμματική operate da alcuni celebri grammatici, Taurisco, Asclepiade di Mirlea, Dionisio Trace, consente di individuare alcune analogie tra il *curriculum* indicato da Dionigi e il profilo 'tecnico' della disciplina grammaticale, com'era probabilmente delineato da Asclepiade di Mirlea nel perduto scritto περὶ γραμματικῆς: lettere, sillabe, parti del discorso, ortografia, prosodia erano oggetto di studio di questo settore disciplinare (S.E. *Adv. Math.* 1.252): su questo cfr. BLANK 2000, p. 410.

45 Espressione metaforica cara a Dionigi: cfr. *Dem.* 18.5 τοῖς ἀθληταῖς τῆς ἀληθινῆς λέξεως. Il parallelo tra retorica e ginnastica è di derivazione isocratea: cfr. Isoc. 13.21; 15.46-50, 180-91, 253-57, 274-75: cfr. WALKER 1998, pp. 581-601.

46 Si allude polemicamente alla tradizionale *querelle* se valgano di più le doti naturali o quelle acquisite con lo studio e l'esercizio. Tre erano i requisiti essenziali per un futuro orato-

re: «talento naturale, apprendimento accurato, esercizio infaticabile»: φύσις δεξιά, μάθησις ἀκριβής, ἄσκησις ἐπίπονος (così D.H. *Imit*. fr. 1, p. 26 Aujac, a cui risponde Quint. *inst*. 3.5.1 *natura*, *ars*, *exercitatio*), ma non v'è dubbio che Dionigi assegni il primato all'*istitutio*, in ossequio a un formalismo atticista che si richiama alla *paideia* isocratea (cfr. Isoc. 13.14-18, 15.187 ss.). Posizioni più concilianti emergono dal dialogo tra Antonio e Crasso nel *de oratore* di Cicerone (cfr. 1.146, 1. 80 ss., 1.113-159) e in Quintiliano, *inst*. 2.17.9, 2.19.1-2, nonché (*praef*.) 1.26: «A nulla valgono regole e trattati teorici senza l'aiuto di una predisposizione naturale»: nella sterminata bibliografia sull'argomento si rinvia a Lausberg 1990, pp. 45-46, §§ 37-41; Flashar 1979a, pp. 87-95, e, limitatamente a Dionigi, alla messa a punto di Walker 1998.

Capitolo ventiseiesimo

XXVI

1 Περὶ δὲ τῆς ἐμμελοῦς τε καὶ ἐμμέτρου συνθέσεως τῆς ἐχούσης πολλὴν ὁμοιότητα πρὸς τὴν πεζὴν λέξιν τοιαῦτά τινα λέγειν ἔχω, ὡς πρώτη μέν ἐστιν αἰτία κἀνταῦθα, τὸν αὐτὸν τρόπον ὅνπερ ἐπὶ τῆς ἀμέτρου ποιητικῆς, ἡ τῶν ὀνομάτων αὐτῶν ἁρμογή, δευτέρα δὲ ἡ τῶν κώλων σύνθεσις, τρίτη δὲ ἡ τῶν περιόδων ἐμμετρία. **2** Τὸν δὴ βουλόμενον ἐν τούτῳ τῷ μέρει κατορθοῦν τὰ τῆς λέξεως μόρια δεῖ πολυειδῶς στρέφειν τε καὶ συναρμόττειν, καὶ τὰ κῶλα ἐν διαστήμασι ποιεῖν συμμέτρως, μὴ συναπαρτίζοντα τοῖς στίχοις ἀλλὰ διατέμνοντα τὸ μέτρον, ἄνισά τε ποιεῖν αὐτὰ καὶ ἀνόμοια, πολλάκις δὲ καὶ εἰς κόμματα συνάγειν βραχύτερα κώλων, τάς τε περιόδους μήτε ἰσομεγέθεις μήτε ὁμοιοσχήμονας τὰς γοῦν παρακειμένας ἀλλήλαις ἐργάζεσθαι· ἔγγιστα γὰρ φαίνεται λόγοις τὸ περὶ τοὺς ῥυθμοὺς καὶ τὰ μέτρα πεπλανημένον.

3 Τοῖς μὲν οὖν τὰ ἔπη καὶ τοὺς ἰάμβους καὶ τὰ ἄλλα τὰ ὁμοειδῆ μέτρα κατασκευάζουσιν, οὐκ ἔξεστι πολλοῖς διαλαμβάνειν μέτροις ἢ ῥυθμοῖς τὰς ποιήσεις, ἀλλ᾽ ἀνάγκη μένειν ἀεὶ ἐπὶ τοῦ αὐτοῦ σχήματος. **4** Τοῖς δὲ μελοποιοῖς, ἔξεστι πολλὰ μέτρα καὶ ῥυθμοὺς εἰς μίαν ἐμβαλεῖν περίοδον. Ὥσθ᾽ οἱ μὲν τὰ μονόμετρα συντιθέντες, ὅταν διαλύσωσι τοὺς στίχους τοῖς κώλοις διαλαμβάνοντες ἄλλοτε ἄλλως, διαχέουσι καὶ ἀφανίζουσι τὴν ἀκρίβειαν τοῦ μέτρου, καὶ ὅταν τὰς περιόδους μεγέθει τε καὶ σχήματι ποικίλας ποιῶσιν, εἰς λήθην ἐμβάλλουσιν ἡμᾶς τοῦ μέτρου. **5** Οἱ δὲ μελοποιοὶ, πολυμέτρους τὰς στροφὰς ἐργαζόμενοι καὶ τῶν κώλων ἑκάστοτε πάλιν ἀνίσων τε ὄντων καὶ ἀνομοίων ἀλλήλοις ἀνομοίους τε καὶ ἀνίσους ποιούμενοι τὰς διαιρέσεις, δι᾽ ἄμφω δὲ ταῦτα οὐκ ἐῶντες ἡμᾶς ὁμοειδοῦς ἀντίληψιν λαβεῖν ῥυθμοῦ, πολλὴν τὴν πρὸς τοὺς λόγους ὁμοιότητα κατασκευάζουσιν ἐν τοῖς μέλεσιν, ἔνεστί τε καὶ τροπικῶν καὶ ξένων καὶ γλωττηματικῶν καὶ τῶν ἄλλων τῶν ποιητικῶν ὀνομάτων μενόντων ἐν τοῖς ποιήμασιν, μηδὲν ἧττον αὐτὰ φαίνεσθαι λόγῳ παραπλήσια.

6 Μηδεὶς δὲ ὑπολαμβανέτω με ἀγνοεῖν ὅτι κακία ποιήματος ἡ καλουμένη λογοείδεια δοκεῖ τις εἶναι, μηδὲ καταγιγνωσκέτω μου ταύτην τὴν ἀμαθίαν, ὡς ἄρα ἐγὼ κακίαν τινὰ ἐν ἀρεταῖς τάττω ποιημάτων ἢ λόγων. Ὡς δὲ ἀξιῶ διαιρεῖν κἀν τούτοις τὰ σπουδαῖα ἀπὸ τῶν μηδενὸς ἀξίων, ἀκούσας μαθέτω.

XXVI

1 In merito alla composizione affidata al canto o alla recitazione, che nutre stretta affinità con la prosa, ho da dire come siano determinanti (allo stesso modo che nella prosa poetica), la connessione delle parole, quindi la composizione dei *cola*, e per terzo, la giusta misura dei periodi[1]. **2** Chi voglia avere buoni risultati in questo campo deve voltare e rivoltare in ogni modo gli elementi del discorso[2] prima di connetterli tra loro; quindi creare, distanziandoli, dei *cola* simmetrici che non coincidano coi versi, ma che ne spezzino la misura[3]; e ancora, comporre dei *cola* di diversa lunghezza e dissimili, riconducendoli spesso a dei *commi* più brevi dei *cola*[4], e costruendo periodi che non siano né di eguale lunghezza né di struttura simile, almeno quando sono contigui; in effetti il passare da un metro e da un ritmo a un altro appare vicinissimo alla prosa[5].

3 Agli autori di metri epici, giambici, e a quanti facciano uso di altri metri regolari, non è consentito adottare nei loro poemi molti metri o ritmi; essi devono restare sempre fedeli allo stesso schema. **4** Ai poeti lirici, invece, è lecito inserire molti metri e ritmi in un solo periodo. Di conseguenza, i primi, quelli che compongono in sequenze di un solo tipo di metro, qualora scompongano i versi dividendoli in *cola* di varia lunghezza, ne confondono e ne offuscano la regolarità; per sovrappiù, qualora rendano i periodi varî per ampiezza e per struttura, ci fanno completamente dimenticare l'esistenza del metro. **5** I poeti lirici, invece, utilizzano una grande quantità di metri nelle strofe, dai *cola* continuamente diseguali e dissimili[6]; per queste due ragioni non ci fanno prendere coscienza dell'uniformità del ritmo, e danno ai loro canti una grande somiglianza con la prosa; inoltre, per quanto facciano ricorso a termini figurati, stranieri, rari e ad altri vocaboli di uso poetico, nondimeno mantengono l'affinità con essa.

6 Non ignoro affatto – e nessuno lo pensi – che la forma cosiddetta prosastica passa per essere un difetto nella composizione poetica[7]; né mi si attribuisca un'ignoranza di questo genere, di annoverare appunto un difetto tra le qualità della poesia o della prosa. In che modo mi paia giusto anche in questo caso separare le cose serie da quelle di nessun conto, pretendo che tu ascolti e che impari.

7 Ἐγὼ τοῦ λόγου τὸν μὲν ἰδιώτην ἐπιστάμενος ὄντα, τὸν ἀδολέσχην τοῦτον λέγω καὶ φλύαρον, τὸν δὲ πολιτικόν, ἐν ᾧ τὸ πολὺ κατεσκευασμένον ἐστὶ καὶ ἔντεχνον, ὅ τι μὲν ἂν τῶν ποιημάτων ὅμοιον εὑρίσκω τῷ φλυάρῳ καὶ ἀδολέσχῃ, γέλωτος ἄξιον τίθεμαι, ὅ τι δ' ἂν τῷ κατεσκευασμένῳ καὶ ἐντέχνῳ, ζήλου καὶ σπουδῆς ἐπιτήδειον τυγχάνειν οἴομαι. **8** Εἰ μὲν οὖν διαφόρου προσηγορίας τῶν λόγων ἑκάτερος ἐτύγχανεν, ἀκόλουθον ἦν ἂν καὶ τῶν ποιημάτων ἃ τούτοις ἔοικεν διαφόροις ὀνόμασι καλεῖν ἑκάτερον. **9** Ἐπειδὴ δὲ ὅ τε σπουδαῖος καὶ ὁ τοῦ μηδενὸς ἄξιος ὁμοίως καλεῖται λόγος, οὐκ ἂν ἁμαρτάνοι τις τὰ μὲν ἐοικότα τῷ καλῷ λόγῳ ποιήματα καλὰ ἡγούμενος, τὰ δὲ τῷ μοχθηρῷ πονηρά, οὐδὲν ὑπὸ τῆς τοῦ λόγου ὁμοειδείας ταραττόμενος· **10** κωλύσει γὰρ οὐδὲν ἡ τῆς ὀνομασίας ὁμοιότης, κατὰ διαφόρων ταττομένης πραγμάτων, τὴν ἑκατέρου φύσιν ὁρᾶν.

11 Καὶ περὶ τούτων ἄλις· ὧν δὲ προὐθέμην τὰ παραδείγματα θεὶς αὐτοῦ κατακλείσω τὸν λόγον.

Ἐκ μὲν οὖν τῆς ἐπικῆς ποιήσεως ταῦτα ἀπόχρη·

αὐτὰρ ὅ γ' ἐκ λιμένος προσέβη τρηχεῖαν ἀταρπόν,

ἓν μὲν δὴ τοῦτο κῶλον· ἕτερον δὲ,

χῶρον ἀν' ὑλήεντα,

ἔλαττόν τε τοῦ προτέρου καὶ δίχα τέμνον τὸν στίχον. Τρίτον δὲ τουτί·

δι' ἄκριας,

ἔλαττον κώλου κομμάτιον. Τέταρτον δὲ,

οἳ οἱ Ἀθήνη
πέφραδε δῖον ὑφορβόν,

ἐξ ἡμιστιχίων δύο συγκείμενον καὶ τοῖς προτέροις οὐδὲν ἐοικός. Ἔπειτα τὸ τελευταῖον,

ὅ οἱ βιότοιο μάλιστα
κήδετο οἰκήων οὓς κτήσατο δῖος Ὀδυσσεύς,

ἀτελῆ μὲν τὸν τρίτον ποιοῦν στίχον, τοῦ δὲ τετάρτου τῇ προσθήκῃ τὴν ἀκρίβειαν ἀφῃρημένον. **12** Ἔπειτ' αὖθις,

7 So bene che esistono in prosa il linguaggio della conversazione privata (che è quello delle chiacchiere e delle cose di poco conto) ed il linguaggio delle relazioni pubbliche[8], dove c'è molto di costruito e di tecnico; qualora mi capiti di scoprire nelle composizioni poetiche un qualcosa di simile a uno sciocco chiacchiericcio, lo reputo degno di riso; mentre invece se m'imbatto in qualcosa di tecnicamente ben costruito, questo dev'essere a mio parere oggetto di emulazione e di approfondimento. **8** Se dunque l'uno e l'altro di questi tipi di prosa avessero un nome diverso, ne deriverebbe che si dovrebbero chiamare con nomi differenti anche le composizioni poetiche che loro assomigliano. **9** Ma poiché la prosa, che sia di buona qualità o di nessun valore, porta lo stesso nome, non ci si sbaglierebbe nel giudicare belle le composizioni poetiche rassomiglianti alla prosa che sia bella, di poco valore quelle che assomigliano alla cattiva prosa, senza farci per nulla turbare dal fatto che vengono chiamate allo stesso modo. **10** La coincidenza del nome, applicato a differenti realizzazioni, non costituirà per nulla un ostacolo nel distinguere la natura dell'una e dell'altra.

11 Su questo punto, basta così; chiuderò il discorso con alcuni esempi relativi a quanto s'è già detto.

Dalla poesia epica, bastano questi versi[9]:

e Odisseo dal porto salì l'aspro sentiero,

questo è un colon; il secondo,

su tra le selve,

è più corto del precedente, e taglia il verso in due parti. Ecco il terzo:

tra le cime,

segmento più piccolo[10] di un colon. Il quarto,

là dove Atena / diceva trovarsi il divino porcaro,

consta di due emistichi, e non è per nulla simile ai precedenti. Quindi, il colon finale:

il miglior servitore / che Ulisse possedeva, per curare i suoi beni,

che rende incompiuto il terzo verso, privato dall'aggiunta di un quarto della pienezza del senso[11]. **12** E poi ancora:

τὸν δ' ἄρ' ἐνὶ προδόμῳ εὗρ' ἥμενον,

οὐ συνεκτρέχον οὐδὲ τοῦτο τῷ στίχῳ·

ἔνθα οἱ αὐλὴ
ὑψηλὴ δέδμητο,

ἄνισον καὶ τοῦτο τῷ προτέρῳ. Κἄπειτα ὁ ἑξῆς νοῦς ἀπερίοδος ἐν κώλοις τε καὶ κόμμασι λεγόμενος· ἐπιθεὶς γὰρ

περισκέπτῳ ἐνὶ χώρῳ,

πάλιν ἐποίει

καλή τε μεγάλη τε

βραχύτερον κώλου κομμάτιον, εἶτα

περίδρομος,

ὄνομα καθ' ἑαυτὸ νοῦν τινα ἔχον.

Εἶθ' ἑξῆς τὰ ἄλλα τὸν αὐτὸν κατασκευάσει τρόπον. Τί γὰρ δεῖ μηκύνειν;

13 Ἐκ δὲ τῆς ποιήσεως τῆς ἰαμβικῆς τὰ παρ' Εὐριπίδου ταυτί·

Ὦ γαῖα πατρὶς ἣν Πέλοψ ὁρίζεται,
χαῖρε,

τὸ πρῶτον ἄχρι τούτου κῶλον·

ὅς τε πέτραν Ἀρκάδων δυσχείμερον
‹Πᾶν› ἐμβατεύεις,

τὸ δεύτερον μέχρι τοῦδε·

ἔνθεν εὔχομαι γένος·

τοῦτο τρίτον. Τὰ μὲν πρότερα μείζονα στίχου, τοῦτο δὲ ἔλαττον.

Αὔγη γὰρ Ἀλέου παῖς με τῷ Τιρυνθίῳ
τίκτει λαθραίως Ἡρακλεῖ·

E lo trovò nell'atrio seduto

neppure questo copre tutta l'estensione del verso:

dove il recinto / eccelso aveva innalzato,

anche questo disuguale rispetto al precedente[12]. Quindi, il concetto che segue non costituisce un periodo di senso compiuto ed è espresso in cola e commi. Dopo aver aggiunto:

in un luogo visibile da ogni parte,

Omero metteva ancora:

bello e grande,

un *commation*, più breve di un colon, quindi

circolare,

parola che di per sé ha un senso compiuto.

Quanto segue, è costruito da Omero allo stesso modo. Perché insistere, allora?

13 Per la poesia giambica, ecco un passaggio da Euripide[13]:

O terra patria, a cui Pelope traccia i confini, / salve!

fine del primo colon:

e tu, che di Arcadia le tempestose rocce / frequenti, o ‹Pan›

fine del secondo;

è lì che io nacqui, ne son fiero,

questo è il terzo: i due primi cola erano più lunghi di un verso; questo è più corto.

Auge, figlia di Aleo, che da Eracle Tirintio
mi generò furtivamente;

μετὰ τοῦτο,

ξύνοιδ' ὄρος

Παρθένιον,

οὐθέτερον αὐτῶν στίχῳ συμμετρούμενον. Εἶτ' αὖθις ἕτερον στίχου τε ἔλαττον καὶ στίχου μεῖζον,

ἔνθα μητέρ' ὠδίνων ἐμὴν
ἔλυσεν Εἰλείθυια.

Καὶ τὰ ἑξῆς τούτοις παραπλήσια.

14 Ἐκ δὲ τῆς μελικῆς τὰ Σιμωνίδεια ταῦτα. Γέγραπται δὲ κατὰ διαστολὰς οὐχ ὧν Ἀριστοφάνης ἢ ἄλλός τις κατεσκεύασε κώλων ἀλλ' ὧν ὁ πεζὸς λόγος ἀπαιτεῖ. Πρόσεχε δὴ τῷ μέλει καὶ ἀναγίνωσκε κατὰ διαστολάς, καὶ εὖ ἴσθ' ὅτι λήσεταί σε ὁ ῥυθμὸς τῆς ᾠδῆς, καὶ οὐχ ἕξεις συμβαλεῖν οὔτε στροφὴν οὔτε ἀντίστροφον οὔτ' ἐπῳδόν, ἀλλὰ φανήσεταί σοι λόγος εἷς εἰρόμενος.

15 Ἔστι δὲ ἡ διὰ πελάγους φερομένη Δανάη, τὰς ἑαυτῆς ἀποδυρομένη τύχας·

Ὅτε λάρνακι
ἐν δαιδαλέᾳ
ἄνεμός τέ μιν πνέων
κινηθεῖσά τε λίμνα δείματι
ἔρειπεν, οὐκ ἀδιάντοισι παρειαῖς
ἀμφί τε Περσέι βάλλε φίλαν χέρα
εἶπέν τε· " Ὦ τέκνον οἷον ἔχω πόνον
σὺ δ' ἀωτεῖς· γαλαθηνῷ
δ' ἤθεϊ κνοώσσεις
ἐν ἀτερπέι δούρατι χαλκεογόμφῳ,
νυκτί τ' ‹ἀ›λαμπεῖ,
κυανέῳ τε δνόφῳ ταθείς.
Ἄχναν δ' ὕπερθε τεᾶν κομᾶν
βαθεῖαν παριόντος
κύματος οὐκ ἀλέγεις οὐδ' ἀνέμου
φθόγγον πορφυρέᾳ
κείμενος ἐν χλανίδι, πρόσωπον καλόν.
Εἰ δέ τοι δεινὸν τό γε δεινὸν ἦν,
καί κεν ἐμῶν ῥημάτων
λεπτὸν ὑπεῖχες οὖας.

e quindi

lo sa bene il monte / Partenio!

né l'uno né l'altro coincidenti col verso. E poi ancora un altro colon, più corto dei precedenti e al contempo più lungo di un verso:

dove mia madre nelle doglie del parto
Ilitia fece sgravare.

Più o meno simili a questi anche i versi che seguono.

14 Per la poesia melica, ecco i versi di Simonide. Sono stati riportati osservando le pause naturali, non secondo i *cola* che Aristofane o qualcun altro ha approntato[14], ma secondo quelli che vuole la prosa. Presta attenzione a questo canto e leggilo rispettandone le pause naturali. Sappi bene che ti sfuggirà il ritmo dell'ode, e che non sarai più in grado di riconoscere né la strofe, né l'antistrofe né l'epodo, ma avrai l'impressione di un tutt'uno, di un unico discorso filato.

15 Trattasi di Danae, trasportata sui flutti, e che lamenta la sua sorte[15]:

Quando nell'arca
di bella fattura
il soffio del vento
e il mare sconvolto
di terrore la prendevano, bagnate le guance,
cingendo Perseo con le braccia
ella disse: "Figlio,
quale pena io soffro,
ma tu dormi; con cuore di lattante riposi
nel duro legno dai chiodi di bronzo,
nella notte senza luce,
disteso nella tenebra blu.
Dell'alta spuma del flutto che passa
sulla tua chioma non ti curi
né dell'urlo del vento;
giaci, sul mantello di porpora,
bello è il tuo viso.
Se quanto è pauroso fosse per te pauroso
allora alle mie parole porgeresti
l'orecchio sottile.

Κέλομαι ‹δ'› εὖδε βρέφος,
εὐδέτω δὲ πόντος, εὐδέτω ‹δ'› ἄμετρον κακόν.
Μεταβουλία δέ τις φανείη,
Ζεῦ πάτερ, ἐκ σέο·
ὅ τι δὴ θαρσαλέον ἔπος εὔχομαι
ἢ νόσφι δίκας,
σύγγνωθί μοι.

16 Τοιαῦτά ἐστι τὰ ὅμοια τοῖς καλοῖς λόγοις μέτρα καὶ μέλη, διὰ ταύτας γινόμενα τὰς αἰτίας ἃς προεῖπά σοι.

17 Τοῦθ' ἕξεις δῶρον ἡμέτερον, ὦ Ῥοῦφε, πολλῶν *ἀντάξιον ἄλλων*, εἰ βουληθείης ἐν ταῖς χερσί τε αὐτὸ συνεχῶς ὥσπερ τι καὶ ἄλλο τῶν πάνυ χρησίμων ἔχειν καὶ συνασκεῖν αὑτὸν ταῖς καθ' ἡμέραν γυμνασίαις. **18** Οὐ γὰρ αὐτάρκη τὰ παραγγέλματα τῶν τεχνῶν ἐστι δεινοὺς ἀνταγωνιστὰς ποιῆσαι τοὺς βουλομένους γε δίχα μελέτης τε καὶ γυμνασίας· ἀλλ' ἐπὶ τοῖς πονεῖν καὶ κακοπαθεῖν βουλομένοις κεῖται σπουδαῖ' ἂν εἶναι τὰ παραγγέλματα καὶ λόγου ἄξια, ἢ φαῦλα καὶ ἄχρηστα.

Ti prego, dormi bambino, dorma il mare,
dorma la sventura senza fine.
Un mutamento appaia
da te, Zeus padre;
che se troppo ardito è il mio voto,
e lungi da giustizia,
perdonami"[16].

16 Quanto ho riportato, di versi epici o lirici, è simile alla bella prosa, per le ragioni che ti ho sopra esposto.

17 Questo che ti offro è il mio dono, caro Rufo; *ne vale mille altri*[17], se ti andrà di tenerlo sempre a portata di mano[18], come qualsiasi altro bene di assoluta utilità, e vorrai farne quotidiano esercizio. **18** Infatti i precetti dell'arte da soli non hanno il potere di render provetto oratore chiunque lo voglia, senza l'impegno e l'esercizio[19]; ma dipende da quanto ci si proponga di faticare e di patire se questi precetti saranno seri e degni di riflessione o cosa dappoco e inutile.

NOTE AL CAPITOLO XXVI

[*Poesia vicina alla prosa*]

1 Si mantiene la lezione di P ed E ἐμμετρία (cfr. Plat. *Rsp*. 486d, *Phlb*. 52c), che in genere gli editori, ma già il cod. M, correggono in συμμετρία.

2 In greco τὰ τῆς λέξεως μόρια: cfr. anche *CV* 2.3, 7.1, 12.3, 16.16, 17.2, 17.6, 20.13, 22.14, 22.38; sulla ricorrenza e sul significato dell'espressione nella trattatistica dionisiana cfr. De Jonge 2008, p. 121.

3 Per quanto concerne i metri recitati, l'esempio più evidente di spezzatura logico-sintattica del verso è l'*enjambement*, ma rientrano in questo ambito anche tmesi ed elisione in fine di verso: cfr. Gentili-Lomiento 2003, p. 39; l'impiego dell'*enjambement* nell'esametro eroico è descritto *infra*, in *CV* 26.11-12; per l'*enjambement* nel trimetro giambico della tragedia cfr. *infra*, *CV* 26.13. Nella poesia lirica la fine del *colon* metrico-ritmico può cadere indifferentemente all'interno o in fine di parola: cfr. Gentili & Lomiento 2003, p. 35.

4 In greco κόμματα: solo in quest'ultimo capitolo del *CV* viene introdotto il κόμμα come segmento di κῶλον (il termine deriva da κόπτω, 'tagliare'), e limitatamente alla scansione del testo poetico in unità sintattico-semantiche di senso compiuto. Gli antichi davano del κόμμα una definizione piuttosto generica: cfr. *e.g.* Demetr. *Eloc.* 9: «Il *comma* è ciò che è più breve del *colon*» e non ne precisavano l'estensione; Cicerone lo chiama *articulus* (*de orat.* 3.186) oppure, con un calco dal greco, *incisum* (*orat.* 211, 223) o *incisio* (*orat.* 216); sul *comma* cfr. Ernesti 1795, pp. 186-7; Lausberg 1990, pp. 465-67, §§ 935-40. In *CV* 26.11, Dionigi ricorre al diminutivo κομμάτιον, per una ulteriore parcellizzazione del verso eroico. In altri scritti (*Thuc.* 22, *Dem.* 39 e 43) Dionigi distingue nella composizione *commi*, *cola* e periodi: cfr. n. 8 a *CV* 2.4.

5 Cfr. Cic. *de orat.* 1.70: «Si sa che il poeta è assai vicino all'oratore, eccettuato il fatto che è un po' più legato al metro». L'affinità tra poeta e oratore di cui parla Cicerone consiste sia nella capacità, comune a un valente poeta e ad un valente oratore, di affrontare con competenza, facondia ed eleganza di stile qualsiasi argomento, sia nell'uso dell'*ornatus*: in particolare, per quanto riguarda l'*electio verborum*, Cicerone riprende la concezione aristotelica secondo cui poesia e prosa d'arte si differenziano entrambe dal linguaggio della comunicazione ordinaria per mezzo dell'elaborazione artistica del materiale linguistico e la prosa artisticamente elaborata si caratterizza per la ricchezza dell'*ornatus* (*de orat.* 3.103, 151 ss.), pur ammettendo che lo scarto dalla lingua dell'uso deve essere minore in prosa (cfr. Arist. *Rh.* 1406a 28 s. «Altro è lo stile del discorso, altro quello della poesia»; Cic. *de orat.* 3.184). Per Dionigi, invece, l'affinità della poesia alla prosa è principalmente il risultato di una sapiente mescolanza di metri, ritmi e suoni, e una poesia che si avvicini alla prosa non solo non è necessariamente sciatta e scadente, ma può risultare elegante e piacevole all'ascolto: cfr. *infra*, *CV* 26.6-9. «By emphasising the similarities between the two groups [*i.e.* prosa e poesia] Dionysius aims to show that the distinction between beautiful and bad literature is more important than the formal difference between prose and poetry»: de Jonge 2008, p. 356.

6 Per il *colon* inteso come entità metrico-ritmica cfr. *CV* 19.6-7 e n. 8 al passo.

7 «Chi vuole ottenere in poesia un effetto di prosa … dovrà dissimulare i due aspetti individuati come essenziali del discorso poetico e cioè, da una parte, la *regolarità metrico-ritmica*, dovuta alla ripetizione di sequenze metriche uniformi o in responsione strofica, dall'altra, *il confine* stesso del *colon*, col dare peso, nell'enunciazione del testo poetico, non alle vere e proprie suddivisioni metriche, ma alle pausazioni logico-sintattiche, proprie del discorso retorico, di misura imprevedibile e variabile»: Lomiento 2004, pp. 109-10.

8 A differenza di *CV* 1.3, 22.7, dove con πολιτικοὶ λόγοι Dionigi intende propriamente l'eloquenza pubblica, l'espressione sembra qui comprendere tutti gli ambiti della *Kunstprosa* che devono essere oggetto di un futuro oratore: quindi, oltre all'oratoria, anche la storiografia e la filosofia: si consideri la lista di letture compilata da Quintiliano, *inst.* 10.1.1-131.

9 Hom. *Od.* 14.1-7.

10 In greco κομμάτιον: vd. *supra*, n. 4 a *CV* 26.2.

11 L'aggiunta di strutture appositive – proposizioni relative, nei due esempi prodotti – prolunga l'ampiezza del discorso, interrompendo la coincidenza di verso e frase di senso compiuto. L'*enjambement* è uno degli elementi compositivi della dizione omerica. Milman Parry, caposcuola della critica oralista, distinse nei poemi omerici tre tipi di *enjambement* (cfr. Parry 1987, pp. 251-65): tra di essi quello 'necessario' ha luogo quando una frase subordinata precede la frase principale collocata nel verso successivo, o quando elementi di un sintagma semplice (e.g. aggettivo e sostantivo), inscindibili per senso, sono contenuti in due versi contigui. Un altro tipo di *enjambement*, qui illustrato per la prima volta da Dionigi e proprio sulla scorta di Dionigi definito da Parry 'unperiodic', si riferisce ai casi in cui oltre alla fine del verso, che avrebbe in sé senso compiuto, si aggiungono altri elementi sintattici (strutture participiali, complementi, ecc.), che permettono di creare una struttura ritmico-semantica di più ampio respiro rispetto alla misura versale. Tra i contributi successivi al Parry, che hanno approfondito (o reimpostato) l'indagine sull'*enjambement* in Omero ci si limita qui a segnalare Kirk 1976, pp. 146-82; Cantilena 1980. Sull'argomento si veda la messa a punto di Gostoli 2008, pp. 29-40.

12 Dionigi intende probabilmente dire che la combinazione dei due segmenti, caratterizzati da diversa estensione metrica (ἄνισοι), non dà luogo ad un esametro completo: così spiega Usher 1985, p. 237.

13 Eur. fr. 696.1-7 Kannicht: frammento del *Telefo* euripideo, documentato più ampiamente (16 vv.) dal P.Mediol. 15, che rispetto al testo dionisiano reca alcune mende e discrepanze ortografiche di scarso rilievo. Quanto all'impiego dell'*enjambement* nei trimetri giambici della tragedia e della commedia, i moderni ritengono che tale procedimento, molto frequente in Euripide – che non a caso viene qui scelto da Dionigi – contribuisca ad adeguare i dialoghi alle forme del linguaggio parlato e della prosa: cfr. Prato 1970, pp. 349-55; Prato 1975; Martinelli 1995, pp. 95-98; Battezzato 2001, pp. 1-38.

14 Ar.Byz. fr. 380B Slater: cfr. n. 21 a *CV* 22.17.

15 Cfr. Simon. fr. 38 Page (*PMG* 543) = 271 Poltera. Di questo frammento Dionigi è testimone pressoché unico: i vv. 7-9 sono riportati anche in Ath. 9.396e come esempio di uso metaforico dell'agg. γαλαθηνός (lett. 'da latte'). Il testo presenta numerosi problemi, sotto il profilo linguistico, metrico e letterario (cfr. De Martino & Vox 1996, I pp. 407-14; Degani & Burzacchini 2005, pp. 322-23, con amplio repertorio bibliografico): numerosi sono stati gli emendamenti e le congetture (alcuni dei quali, i più significativi, sono registrati nella n. seguente) e non è possibile ricostruire con certezza la struttura strofica né la successione dei κῶλα, malgrado gli ingegnosi tentativi dei filologi di rango menzionati da Rhys Roberts 1910, p. 279, Nietzsche, Wilamowitz, Hartung, Blass, Bergk, Ahrens, a cui vanno aggiunti almeno Page 1951, pp. 133-42, West, M.L., *Simonides' Danae Fragment: a Metrical Analysis*, in: "BICS", n. 28/1, 1981, pp. 30-38, e Bruno Gentili (cfr. Perrotta G., Gentili, B., Catenacci, C., *Polinnia*, Messina/Firenze, D'Anna, 2007[3], p. 290): questo a riprova che l'osservazione di Dionigi sulla 'prosasticità' del carme è del tutto corretta. L'interpretazione di Gentili consentirebbe di individuare, in successione, la fine di un epodo (vv.1-6), una strofe intera (vv. 7-17) e i primi due versi dell'antistrofe (vv. 18-19): ma la partizione delle sequenze metriche resta pur sempre controversa. Si adotta qui la disposizione colometrica di Page (*PMG* 543), discostandoci da Aujac-Lebel anche per alcune scelte testuali. Non si conoscono con precisione né il genere né la circostanza in cui il carme fu composto, mentre è nota la materia mitica cui si ispira: Acrisio, re di Argo e padre di Danae, per impedire il compiersi di un oracolo che gli ha predetto la morte per mano del nipote, imprigiona la figlia e il suo bambino in un'arca e li fa gettare in mare. Il contrasto tra l'angoscia di Danae e l'ignara tranquillità del figlio Perseo immerso nel sonno è esempio dell'abilità di rappresentare il *pathos* che gli antichi riconoscevano a Simonide (cfr. D.H. *Imit.* 2.6, Hor. *carm.* 2.1.38), insieme all'eleganza dello stile (cfr. *supra*, *CV* 23.9) e all'appropriatezza delle parole (Quint. *inst.* 10.1.64).

16 Il testo è corrotto in vari punti: al v. 3 μιν è emendamento di Schneidewin per il tràdito μήν (mantenuto da Page tra *cruces*); al v. 6 si segnala che a fronte di τέκνον, riportato concordemente dai codd., Ateneo restituisce la voce τέκος, che ricorre frequente in Simonide; al v. 8 ἀωτεῖς è congettura di Casaubon (il verbo è attestato in Omero); ai vv. 9-10 il testo riportato sia da Dionigi sia da Ateneo è gravemente corrotto; al v. 11 si accolgono gli emendamenti di Bergk (δ' ἤθει), la congettura di Ilgen e Radermacher ἀλαμπεῖ, perfezionata da τ' di Bergk (νυκτὶ ‹τ'› ἀλαμπεῖ), in luogo del tràdito, incomprensibile χαλκεογόμφῳ δὲ νυκτὶ λαμπεῖ. Page, Aujac-Lebel e Usher stampano χαλκεογόμφῳ τῷδε νυκτιλαμπεῖ («questa … dai chiodi di bronzo, dai bagliori notturni»), ove l'aggettivo νυκτιλαμπές non ha altri riscontri; al v. 12 ταθείς è emendamento di Schneidewin per il tràdito ταδ' εἰς; al v. 13 i codd. recano αὐλέαν ο αὐλαίαν; si accoglie con Aujac-Lebel la congettura ἄχναν di Page: altri preferiscono ἅλμαν sulla scorta della *iunctura* di Pi. *N.* 4.36 βαθεῖα ποντιὰς ἅλμα.

17 Allusione ad Hom. *Il.* 11.514, dove l'eroe cretese Idomeneo elogia la figura del medico Macaone, figlio di Asclepio, abile nell'estrarre le frecce e sanare le ferite con farmaci lenitivi. È qui implicito il paragone tra la preziosa opera del medico nella comunità degli eroi e il ruolo del maestro di retorica nella vita pubblica: come il medico somministra al malato i rimedi per guarire, così il maestro fornisce al discepolo gli elementi per costruire il proprio sapere, volto all'azione politica. Il confronto tra medicina e retorica, ormai tradizionale ai tempi di Dionigi, si colloca nell'ambito del discorso sulle tecniche, che Platone sviluppa soprattutto nel *Gorgia* e nel

Fedro, anche se la prospettiva di Dionigi si pone agli antipodi di quella platonica, che declassa la retorica al rango di *empeiria* (mera esperienza), capace soltanto di procurare il piacere al proprio uditorio e di persuadere attraverso l'illusione e l'inganno: cfr. Cambiano 1991, pp. 102-7, 185-90.

18 Dionigi ribadisce l'utilità pratica del suo scritto, destinato ad accompagnare gli esercizi retorici quotidiani del giovane amico. Dall'espressione ἐν χερσί deriva l'aggettivo ἐγχειρίδιος 'che si tiene in mano', che nella forma sostantivata al neutro ricorre frequente con il significato di 'pugnale' (cfr. *e.g.* Hdt. 1.12 e 214), per assumere solo più tardi, a partire dall'epoca ellenistica, il significato di 'libro (più precisamente 'volume') che si tiene a portata di mano', 'manuale'. Per quanto ne sappiamo, la prima documentazione di ἐγχειρίδιον nell'accezione libraria si trova in Demetrio Lacone, filosofo epicureo del II a.C., della cui opera sono stati rinvenuti frammenti presso la Villa dei Papiri di Ercolano: cfr. Puglia 1986, pp. 45-51; oltre due secoli dopo, Plinio il Vecchio, *N.H. Praef.* 24, annovera gli ἐγχειρίδια tra le svariate intitolazioni greche di opere miscellanee; altre fonti della fortuna del titolo sono Gellio, *N.A. Praef.* 7 e Clemente Alessandrino, *Strom.* 6.2.1. Alla fine del I d.C. risale il più celebre *Manuale* che l'antichità ci ha consegnato, quello dello stoico Epitteto; alla stessa epoca apparteneva il perduto Ἐγχειρίδιον περὶ μέτρων di Eliodoro, citato dal metricologo Efestione del II d.C., che fu autore a sua volta di un altro più fortunato Ἐγχειρίδιον metrico. Va ancora una volta ricordato che i manuali di retorica avevano in genere la denominazione di τέχναι (λόγων oppure ῥητορικαί), teste Platone, *Phaedr.* 261b 6-8. Sul titolo e sulla fortuna del 'formato' *enchiridion*, cfr. Broccia 1979.

19 Analoghe considerazioni in Isoc. 15.191, Cic. *off.* 1.18.60, D.H. *Imit.* fr. 1 p. 26 Aujac (cfr. n. 46 a *CV* 25.43). Il termine greco qui impiegato, μελέτη (in latino *declamatio*: Quint. *inst.* 10.5.14), rinvia all'uso scolastico di comporre discorsi fittizi su temi canonici, propedeutici al dibattimento reale nei tribunali o nelle assemblee. La μελέτη poteva essere scritta, o anche estemporanea: cfr. Lausberg 1990, pp. 547-49, §§ 1146-50. Allo studente veniva affidato un soggetto storico o mitologico, oppure un caso giuridico da sviluppare, come se si trattasse di una vera arringa di fronte ai giudici o a un'assemblea popolare. L'origine di questa pratica viene tradizionalmente associata alla scuola retorica che Eschine aprì a Rodi, esule da Atene dopo la sconfitta nel processo sulla *Corona* del 330 a.C. (cfr. Plut. *Dem.* 24, Philostr. *VS praef.* p. 3 Kayser, Apollon. *Vita Aeschin.* 7), ma le sue origini sono più antiche: sono saggi di declamazione (ἐπιδείξεις), e modelli per aspiranti oratori, opere quali ad esempio l'*Encomio di Elena* di Gorgia e i processi immaginari delle *Tetralogie* di Antifonte, che di nient'altro dovevano persuadere se non del talento di chi li aveva confezionati: cfr. Luzzatto 1998, pp. 489-502.

Glossario dei termini tecnici

Il repertorio include una selezione di termini tecnici – o tecnicizzati – della grammatica, metrica, musica, retorica, stilistica; laddove la differenza di significato sia apparsa sufficientemente chiara, sono state registrate anche più accezioni di un termine. I numeri fanno riferimento ai capitoli e ai paragrafi del testo.

ἀγεννής	*ignobile* (stile): 4.11, 17.5 (*bis*), 17.9, 17.13, 18.1, 18.11, 18.20, 18.22, 18.24.
ἀγοραῖος	*da piazza*, *dozzinale* (stile): 25.29.
ἀγχίστροφος	*mutevole* (armonia): 22.6.
ἀγωγή	*linea di condotta*: 1.8; *andamento melodico* (musica): 19.4; *andamento* (dello stile): 23.21.
ἀγών	*dibattimento*: 25.3, 25.29.
ἀηδής	*sgradevole* (suono, stile): 5.4, 11.12, 14.20, 16.12, 22.8, 22.14.
ἀηδία	*assenza di piacere*, *fastidio*: 12.5, 12.8.
αἴσθησις	*percezione*: 12.1 (*bis*), 12.8, 15.6, 22.12.
ἀκατάστροφος	*privo di clausola* (periodo): 22.42.
ἀκέραστος	*che non si fonde*, *che non subisce contrazioni* (vocale): 22.39.
ἀκοή	*udito*, *ascolto*: 1.13, 3.9, 6.4, 10.2, 11.6, 11.14, 11.24, 12.1, 12.4, 12.8, 14.19, 14.21, 15.12, 16.6, 16.8, 22.25, 22.35, 22.38 (*bis*), 23.20, 25.5.
ἀκόλλητος	*che non si salda*, *slegato* (lettera, fonema): 22.15.
ἀκολυθία	*sequenza* (di parole o *cola*): 22.4, 22.6, 22.45, 25.12.
ἀκόλυθος	*conforme*, *coerente*: 8.1 (avv.), 10.1, 11.26, 22.36, 23.9, 25.20, 26.8.
ἀκόμψευτος	*disadorno* (stile): 22.6, 22.45.
ἀκόρυφος	*senza capo* (periodo): 22.42.
ἀκρίβεια	*precisione*, *esattezza*: 9.9, 20.20, 23.3, 25.35, 26.4, 26.11.

ἀκριβής *preciso, puntuale*: 1.9 (avv.), 14.5 (avv.), 19.10, 21.1, 22.35 (avv.), 23.9 (avv.).
ἀκρόασις *ascolto*: 9.7, 11.26, 12.3, 19.13, 22.35, 22.41.
ἄκωλος *non diviso in cola* (periodo): 23.5.
ἀλλοίωσις *alterazione*: 6.1.
ἄλογος *irrazionale* (percezione): 15.6, 23.20; (sillaba): 17.12 (*bis*), 20.21; (altri usi): 1.7, 14.20, 25.36, 25.43.
ἀμεγέθης *privo di grandezza* (stile): 18.1
ἄμετρος *privo di metro* (= prosastico): 3.1, 17.15, 18.2, 20.23, 25.1, 25.8, 25.13, 26.1.
ἀμφίβολος *ambiguo* (senso di una frase): 4.21.
ἀμφίβραχυς *anfibraco* (piede, ∪ – ∪): 17.9, 18.20.
ἀναβάλλω *rallentare* (ritmo, dizione): 18.11, 22.12.
ἀναβολή *rallentamento* (di ritmo o dizione) 16.11, 22.21.
ἀναίσθησία *mancanza di sensibilità*: 18.22.
ἀνακοπή *collisione* (di sillabe), *interruzione* (= iato): 16.11, 22.41, 22.44.
ἀνακόπτω *interrompere* (emissione di voce): 22.26.
ἀνάπαιστος *anapesto* (piede, ∪ ∪ –): 17.10, 17.12, 18.5, 18.7 (*bis*), 18.11 (*bis*), 18.17, 25.16, 25.22.
ἀναπαιστικός *anapestico*: 25.16.
ἀνάπαυλα *pausa* (di ritmo): 19.10.
ἄναρθρος *privo di articolo*: 22.6.
ἀνεπιτήδευτος *privo di artificio* (stile): 3.16, 22.5, 25.24.
ἄνεσις *rilassamento, allentamento* (di corda di strumento; opp. a ἐπίτασις, τάσις): 21.5.
ἀνθηρός *vario, fiorito* (stile): 21.4 (*v.l.*), 22.6, 23.1 (*v.l.*).
ἄνισος *diseguale* (*colon*): 26.2, 26.5, 26.12.
ἀνόμοιος *dissimile* (*colon*): 12.5, 26.2, 26.5.
ἀντίθετος *antitesi*: 23.23.
ἀντιπαράθεσις *confronto, comparazione* (tra autori o passi di autore): 18.24.
ἀντιστροφή *antistrofe*: 19.5, 25.12.
ἀντίστροφος *corrispondente, antistrofico*: 17.12, 19.4 (*bis*), 26.14.
ἀντιτυπία *dissonanza*: 20.14, 22.28, 22.33, 22.37, 22.43, 23.21.
ἀντίτυπος *dissonante*: 16.10, 22.2, 22.15, 22.18, 22.20, 22.29, 22.35, 22.44, 23.4.
ἀντονομασία *pronome*: 2.2, 5.9.
ἀντωνυμία *pronome dimostrativo*: 6.9.
ἀνωμαλία *difformità, diseguaglianza* (di stile): 22.45.
ἀξίωμα *dignità* (di stile): 3.16, 11.2, 17.4, 17.14, 18.25; *proposizione*: 4.21.
ἀξιωματικός *pieno di dignità* (stile): 13.1, 17.1, 17.18, 18.1 (*bis*), 18.5, 18.9, 22.4, 22.12.
ἀπαγγελία *recitazione*: 20.16.
ἀπαρέμφατος *infinito* (modo del verbo): 5.9.
ἀπερίοδος *privo di periodi*: 23.5, 26.12.
ἁπλοῦς *semplice, non composto* (parola, stile): 14.8 (avv.), 14.14, 14.15 (*bis*), 17.15, 22.4, 25.10 (avv.).
ἀποίητος *non poetico, prosastico* (stile): 1.13.
ἀποκοπή *interruzione* (di emissione di voce): 14.8.
ἀποκόπτω *interrompere* (emissione di voce): 22.39.
ἀπρεπής *sconveniente* (stile): 20.3.
ἄρθρον *articolo*: 2.2.
ἀριθμός *successione ordinata* (di sillabe): 23.21; *numero*: 14.5, 14.7, 14.14.
ἁρμογή *armonizzazione, combinazione*: 8.1, 22.14, 23.6, 26.1.
ἁρμονία *armonia, armonizzazione:* 2.4, 2.5, 3.1, 3.2, 3.4, 3.17, 4.1, 4.9, 4.17, 6.1, 9.1, 9.2, 9.6, 11.4, 12.10, 13.1, 13.3, 16.5, 16.8, 17.11, 18.20, 19.1, 19.10, 20.13, 20.19, 20.20, 22.1, 22.6, 22.7, 22.10, 22.12, 22.14, 22.18, 22.21, 22.22, 22.25, 22.30, 22.32, 22.35, 22.36, 22.37, 22.38, 22.39, 22.40, 22.44, 22.45, 23.3, 23.10, 23.12, 23.15, 23.18, 23.120, 24.1, 24.4.

ἁρμόττω *armonizzare*, *combinare*: 3.16, 5.1, 6.1 (*bis*), 6.3, 6.11, 7.2, 7.5, 10.4, 11.12, 12.12, 15.10, 20.3, 21.6, 22.9, 22.40, 23.23.
ἀρρενικός *maschile*: 6.6 (*bis*).
ἀρχαῖος *antico*: 1.9, 4.14, 5.12, 19.7, 19.8.
ἀρχαικός *arcaico*: 22.12, 22.35.
ἀρχαιοπρεπής *che sa di antico*: 23.7.
ἀρχαισμός *arcaismo*: 22.6.
ἄσεμνος *privo di dignità* (ritmo, armonia): 7.3, 17.7, 18.1, 18.29.
ἀσίγμως *senza sigma*: 14.20 (avv.).
ἀσυμμετρία *mancanza di simmetria*: 22.45.
ἀσύμμετρος *privo di simmetria*, *sproporzionato*: 11.10, 23.5.
ἀσύμμικτος *che non si può fondere*, *incompatibile*: 22.15.
ἀσύμφωνος *dissonante*: 11.8 (*bis*).
ἄτακτος *scomposto* (voce) 15.17, 25.12.
ἀτελής *incompiuto* (senso di frase): 9.1, 26.11.
αὐθέκαστος *altero* (armonia, stile): 22.6.
αὔξω *allungare*, *amplificare* (tono, sillaba): 11.23.
αὐστηρός *ruvido*, *austero* (armonia, stile): 21.4, 22.1, 22.10, 22.12 (*bis*), 22.36, 22.45, 24.4.
αὐτοματίζω *produrre spontaneamente*: 20.15.
αὐτοματισμός *spontaneità*: 22.13, 22.18, 22.21.
αὐτόματος *spontaneo*: 20.12, 22.5 (avv.), 25.17.
αὐτοσχέδιος *improvvisato*: 22.2, 25.24, 25.26 (avv.), 25.27.
αὐτοσχεδιάζω *improvvisare*: 25.17.
αὐτοτελής *di senso compiuto*: 9.9, 14.4, 14.4 (avv.).
ἀφαίρεσις *aferesi*, *sottrazione*: 6.1, 9.1, 9.7.
ἀφαιρέω *sottrarre*: 9.7, 22.30, 25.20, 26.11.
ἀφελής *schietto*, *semplice* (stile): 22.5.
ἄφωνος *muta* (= *consonante occlusiva*) 14.3, 14.4, 14.18, 14.22, 14.24, 14.25, 14.26, 15.2, 15.5, 16.8, 16.9, 20.13, 20.19, 22.14, 22.21, 22.25, 22.26 (*bis*), 22.29, 22.30, 22.32, 22.33, 22.43, 22.44, 23.13 (*bis*), 23.14, 23.21.
ἄχαρις *sgraziato* (*colon*): 7.3, 14.20.
βακχεῖος *baccheo* (piede, – – ∪): 17.14, 18.11, 18.17, 18.18 (*bis*), 18.19, 20.21.
βάρος *gravità*: 11.2, 20.12, 20.16, 23.7.
βαρύς *grave* (accento o tono): 11.12, 11.15 (*bis*), 11.16, 11.17, 11.20 (*bis*).
βαρύτης *accento* (o tono) *grave*: 11.17.
βάσις *base* (della lingua, organo fonatorio): 14.11; *clausola ritmica* (di periodo): 22.5, 22.19, 22.42, 22.43; *basamento* (di pietra): 22.2; *punto d'appoggio*: 23.2.
βέβαιος *solido* (composizione): 18.1 (*v.l.*).
βραδύς *lento* (stile, ritmo): 1.6, 18.11, 19.10, 20.14, 22.22, 23.1, 25.42 (avv.).
βραχύς *breve* (vocale, sillaba, *colon*): 11.22, 14.7, 14.8 (*bis*), 14.8 (avv.), 14.9, 14.9 (avv.), 14.13, 14.15, 15.3 (*ter*), 15.3 (avv.), 15.4 (*bis*), 15.5 (*ter*), 15.6, 15.9 (*bis*), 15.10 (*ter*), 17.2, 17.5, 17.7, 17.9 (*bis*), 17.10, 17.11, 17.12 (*bis*), 17.13(*bis*), 17.14 (*bis*), 19.10, 20.13, 20.18, 22.3, 22.21 (*ter*), 22.5, 22.6, 23.2, 26.12
βραχυσύλλαβος *di sillaba breve*: 17.3.
βραχύτης *brevità* (sillaba), *concisione* (stile): 15.3, 15.9, 15.11, 15.16, 20.18.
γενναῖος *nobile*, *elevato* (parola, stile): 1.8, 13.2, 14.19, 14.21, 17.7, 18.1 (*v.l.*).
γλαφυρός *elegante* (stile): 13.1, 21.4, 22.5, 22.12, 23.1, 24.4.
γλυκαίνειν *addolcire* (suono, stile): 12.1, 12.8, 15.12.
γλυκύς *dolce*, *piacevole* (suono, stile): 14.19, 24.7.
γλυκύτης *dolcezza*, *piacevolezza*: 11.2.
γλῶττα *lingua* (organo fonatorio): 14.8, 14.11, 14.16, 14.17 (*ter*), 14.25, 14.26, 22.24 (*bis*); *termine raro*: 3.11, 3.15.
γλωττηματικός *glottematico*, *raro* (parola): 25.8, 26.5.
γοητεία *fascino*, *malia*: 11.12.

γοητεύω *sedurre, ammaliare*: 11.7, 12.8
γρᾶμμα *lettera*: 6.9, 6.10, 12.2, 13.3, 14.1 (*bis*), 14.2, 14.14 (*bis*), 14.19, 14.21, 14.23, 14.25, 15.1, 15.2, 15.4 (*bis*) 15.5 (*bis*), 15.7 (*bis*), 15.9 (*bis*), 15.11, 15.13, 15.17, 16.1, 16.5, 16.6 (*ter*), 16.8, 16.11, 16.12, 20.13, 20.14, 22.16, 22.21, 22.24, 22.29, 22.32 (*bis*), 22.33, 22.38, 23.12, 23.14, 25.41.
γραμματική *grammatica*: 14.6.
γραμμή *tratto* (di scrittura): 14.1.
γραφή *scrittura*: 1.10, 18.21, 18.23, 20.23, 22.35; *disegno*: 10.2, 23.3.
γράφω *scrivere*: 4.11, 4.18, 6.10, 6.11 (*bis*), 7.6 (*bis*), 8.3 (4), 9.4, 11.3, 12.6 (*bis*), 19.2, 19.3, 21.2, 24.8, 25.30, 25.32, 25.42, 26.14.
γυμνάζεσθαι *fare esercizi* (di retorica): 12.7.
γυμνασία *esercitazione* (retorica) 20.23, 26.17, 26.18.
δάκτυλος *dattilo* (piede, – ∪ ∪): 4.2, 17.11, 18.7, 18.11, 18.18, 20.13, 20.21.
δασύνειν *pronunciare con aspirazione*: 14.21.
δασύς *aspirato* (vocale): 14.22 (*bis*), 14.23 (*bis*), 14.25, 14.26 (avv.), 14.27.
δασύτης *aspirazione*: 14.24, 14.25.
δεῖγμα *esempio*: 16.7, 20.5, 20.24, 22.10, 22.36.
δεινός *efficace* (stile): 18.13, 18.25, 18.28, 20.10, 26.18.
δεινότης *efficacia* (di stile): 18.15, 25.31.
δημηγορία *demegoria* (= discorso assembleare): 7.4, 25.3.
διάβασις *intervallo, pausa* (di ritmo): 20.13 (*bis*), 22.18.
διάθεσις *disposizione, diatesi* (del verbo): 15.12, 16.6.
διακοσμέω *disporre* (i *cola* = colometria): 22.17.
διακρούω *spezzare* (continuità di suoni): 22.39.
διαλεκτικός *relativo alla dialettica*: 1.9 (*v.l.*), 4.16, 4.17, 4.20, 5.11.
διάλεκτος *lingua* (parlata), *linguaggio, dizione*: 3.11, 3.13, 17. 121.2; *dialetto*: 3.15, 4.8.
διάνοια *idea, concetto*: 3.1, 3.4, 8.2, 9.1, 15.17, 16.2, 25.37.
διὰ πασῶν *intervallo di ottava*: 11.18.
διὰ πέντε *intervallo di quinta*: 11.15, 11.18.
διαποικίλλειν *variare* (stile): 22.8, 24.4, 25.12.
διαρτάω *interrompere* (sequenza di parole): 20.20.
διασπάω *spezzare* (emissione di voce): 22.28, 22.40.
διάστασις *intervallo*: 20.19, 20.20, 22.1, 22.29.
διάστημα *intervallo*: 11.15, 11.18, 26.2.
διαστολή *pausa naturale*: 26.14 (*bis*).
διὰ τεττάρων *intervallo di quarta*: 11.18.
διάτονος *diatonico* (scala musicale): 19.4, 19.8.
διερείδω *staccare, separare* (parole, lettere): 20.13, 22.19.
διερεισμός *separazione* (di parole o lettere): 22.26, 26.33.
δίεσις *diesis*: 11.18.
διθύραμβος *ditirambo*: 19.8, 22.11.
διθυραμβοποιός *autore di ditirambi*: 19.8.
δίστημι *separare, introdurre un intervallo*: 14.13, 20.13, 20.17, 20.19, 22.25, 22.32, 22.37, 22.39, 23.7.
δικανικός *giudiziale* (discorso, genere oratorio): 7.6, 25.3.
διπλοῦς *doppio* (lettera): 14.14 (*bis*), 14.15, 14.21.
διπλάσιος *doppio* (quantità prosodica): 15.9.
δισύλλαβος *di due sillabe*: 11.17, 17.2, 17.36, 20.13, 20.14, 20.17.
δίτονος *di due toni* (intervallo): 11.18.
δίχρονος *ancipite* (vocale): 14.7 (*bis*), 14.8, 14.9, 15.2.
δυσέκφορος *difficile da pronunciare*: 12.3, 16.8, 16.9, 22.21, 22.44.
δύναμις *capacità, potenzialità*: 2.7, 2.8 (*bis*), 4.1, 5.13, 12.2, 12.3, 12.9, 13.3, 14.4, 14.27, 15.1, 15.10, 15.11, 18.2, 18.29, 22.16, 22.38, 23.2, 25.35, 25.39, 25.40.
δυσηχής *cacofonico*: 14.13.

δυσχέρεια *sgradevolezza*: 12.11, 16.19.
ἐγκάθισμα *pausa* (nel tempo di dizione): 22.44.
ἐγκαταμίγνυμι *mescolare* (parole, ritmi): 20.21, 25.8.
ἐγκαταπλέκω *combinare* (parole): 12.8.
ἐγκατάσκευος *ben tornito* (espressione): 18.14.
ἐγκλίνω *flettere* (nome, verbo): 5.9.
ἔγκλισις *flessione* (di nome o verbo): : 6.7, 25.30.
ἐγκοπή *interruzione* (di armonia): 22.21.
ἕδρα *posizione*: 6.7, *assetto* (di parole): 23.1, 23.20.
εἰκών *immagine*, *paragone*: 6.2, 11.13.
εἰσαγωγή *introduzione*: 8.4.
ἐκλέγω *scegliere*, *selezionare* (parole): 3.2, 18.8, 18.13, 22.4.
ἐκλεκτικός *relativo alla selezione*: 2.8.
ἐκλογή *scelta*, *selezione* (di parole): 1.8, 1.10, 2.6, 2.7, 3.3, 3.5, 3.9, 3.10, 4.5, 4.12, 18.14, 18.15, 20.3, 20.7, 24.1, 25.8 (*bis*).
ἐκμέλεια *dissonanza*, *stonatura*: 11.8.
ἐκμιμέομαι *imitare perfettamente*: 1.13, 16.10.
ἔκτασις *tensione*, *allungamento*: 20.14, 25.41.
ἐκτείνω *tendere*, *allungare* (durata di vocale): 14.7, 14.10
ἐκφορά *emissione di voce*, *pronuncia*: 8.1, 14.9.
ἐλαττόω *accorciare* (per sottrazione): 6.10.
ἐλάττωσις *riduzione*, *abbreviamento*: 15.17.
ἐλεγειακός *elegiaco* (= *pentametro*, verso): 25.17.
ἐμμελής *intonato*: 11.24, 25.9, 25.10, 26.1.
ἐμμέλεια *musicalità*, *bella melodia*: 11.8.
ἔμμετρος *composto in versi*, *proporzionato*: 3.1, 3.5, 4.7, 17.1, 17.15, 18.2, 25.9, 25.10, 25.11, 26.1.
ἐμμετρία *giusta misura* (di periodo): 26.1.
ἐμπερίοδος *periodico* (stile): 9.10.
ἐναγώνιος *proprio del dibattimento*, *forense*: 4.9, 19.21.
ἔναρθρος *articolato* (linguaggio): 4.2.
ἐναρμόνιος *armonioso*: 6.8; *enarmonico* (modo musicale): 19.4, 19.8.
ἐναρμόττω *armonizzare*: 25.30.
ἐνέργεια *sforzo*: 20.14; *azione*: 25.38.
ἑνικός *singolare*: 6.6 (avv.).
ἔνρυθμος *ritmico*: 11.25.
ἔντεχνος *tecnico*: 12.6, 26.7 (*bis*).
ἐξαλλάττω *variare* (modulazione): 19.8.
ἑξάμετρος *esametro* (verso): 4.3, 19.3.
ἑξάπους *formato da sei piedi* (verso): 4.2.
ἔπαινος *elogio* (genere di discorso): 24.7.
ἐπεισόδιον *digressione*: 19.12.
ἐπιγραφή *titolo*: 4.20, 5.11.
ἐπιθαλάμιος *epitalamio* (genere di canto corale): 25.19.
ἐπίθετος *epiteto*: 5.9.
ἐπίκοινος *intermedio* (consonante):14.25.
ἐπικός *epico*: 22.7, 26.11.
ἐπίρρημα *avverbio*: 2.3, 5.5 (*ter*), 5.6.
ἐπιστασία *prima guida*, *supervisione* (nella formazione retorica): 1.8.
ἐπιτάφιος *epitafio* (genere di discorso): 9.4, 18.3, 18.10.
ἐπιταχύνω *accelerare* (ritmo): 20.16, 20.17.
ἐπίτασις *tensione* (opp. a ἄνεσις): 21.5.
ἐπιτείνω *tendere*, *tenere in tensione* (opp. a ἀνίημι): 11.15, 24.3.
ἐπιτερπής *gradevole* (ascolto): 22.35.

ἐπιτήδειος *adeguato, conveniente* (stile): 3.14, 6.4 (avv.), 6.11, 11.4, 12.11, 15.13 (avv.), 17.10, 17.14, 23.5 (avv.), 24.2, 25.14, 26.7.
ἐπιτηδεύω *fare esercizi* (di retorica): 13.3, 20.6, 22.4, 24.3, 24.5, 25.26, 25.29.
ἐπιτήδευσις *esercizio*: 1.13, 22.13, 25.17, 25.21, 25.36.
ἐπιτρόχαλος *rapido* (tempo di dizione): 18.11.
ἔπος *verso epico* (= esametro): 26.3.
ἐποποιός *poeta epico*: 19.3, 23.9.
ἐπῳδός *epodo* (elemento di strofe): 19.5, 19.7, 26.14.
ἔργον *azione, opera*: 1.6, 3.5, 12.10, 16.3, 16.6, 16.13, 16.16, 20.1, 20.14, 24.2, 25.31, 25.39, 25.43 (*bis*); *effetto*: 2.7, 20.15; *compito, funzione* (di una composizione): 2.5, 6.1.
ἐρείδω *appoggiare* (suono): 14.11, 22.1.
ἑρμηνεία *espressione*: 1.7, 3.8, 3.12, 3.18, 4.21, 9.7, 18.13.
ἑρμηνεύω *esprimere, significare*: 3.7, 18.26, 20.16, 25.25.
ἐτυμολογία *etimologia*: 16.4.
εὐγενεία *nobiltà* (di verso): 18.29.
εὐγενής *nobile* (verso, ritmo, stile): 3.11, 13.1, 18.6, 18.7, 18.8, 18.22, 18.24, 18.28, 22.4.
εὔγλωσσος *di bella pronuncia*: 1.13.
εὔγραμμος *ben disegnato*: 22.42, 23.22.
εὔεδρος *stabile* (composizione): 6.8.
εὐέπεια *bellezza espressiva*: 23.12, 23.14, 25.43.
εὐεπής *dal bel suono, elegante*: 22.35, 22.39.
εὔηχος *dal bel suono*: 14.13.
εὔκαιρος *appropriato*: 11.12, 12.3 (avv.), 12.10.
εὐκαταφρόνητος *umile* (parola): 3.3.
εὐκέραστος *che si combina bene* (suono): 22.23.
εὐμέλεια *bella melodia*: 18.13, 25.34.
εὐμελής *musicale, melodico*: 11.11, 11.24, 12.8.
εὔμετρος *ben misurato*: 25.10.
εὐμορφία *bellezza formale*: 16.19, 25.31.
εὔμορφος *di bella forma*: 3.16, 16.8.
εὔρυθμος *ben ritmato*: 11.25.
εὐπετής *fluido, scorrevole* (pronuncia): 22.15, 22.25, 22.30.
εὐπινής *che ha una bella patina di antico*: 22.36.
εὐπρέπεια *nobile aspetto, decoro* (di stile): 23.22.
εὐπρόφορος *facile da pronunciare*: 12.3.
εὔρους *fluido, scorrevole* (stile): 19.12, 23.15.
εὐρυθμία *bel ritmo*: 9.9, 11.8, 18.13, 25.14.
εὔρυθμος *ben ritmato*: 11.11, 11.25, 12.8, 23.6, 25.10, 25.12.
εὐστομία *bella pronuncia, eufonia*: 7.3, 11.2.
εὐστοχία *destrezza*: 25.35.
εὐσχήμων *ben costruito* (ritmo): 17.9.
εὐτελής *alla buona, dozzinale* (stile): 3.10, 12.12.
εὔτροχος *scorrevole* (tempo di dizione): 20.22.
εὐφωνία *eufonia*: 25.34.
εὔφωνος *dal bel suono*: 12.3, 12.8, 14.10, 16.16, 16.18, 22.40, 23.4.
ἐφαρμόττω *adattare*: 22.37.
ζῆλος *emulazione*: 26.7.
ζηλωτής *emulo*: 22.7.
ἡγεμών *egemone* (piede = pirrichio, ∪ ∪): 2.2, 17.3.
ἥδομαι *trarre piacere* (dalla fruizione di un testo): 11.6.
ἡδονή *piacere, piacevolezza*: 2.6, 3.15, 4.21, 10.2, 10.3, 11.2, 11.11, 12.5 (*ter*), 16.8.
ἡδύνω *rendere piacevole*: 11.26, 14.19, 14.21, 16.6, 16.12, 25.8.

ἡδύς *dolce*, *piacevole* (suono, stile): 3.3 (avv.), 3.9, 4.18, 5.10, 6.1, 9.1, 9.3, 9.6, 10.2, 10.3 (avv., 3), 10.4 (avv.), 10.5, 11.1, 11.5, 11.24 (avv.), 12.8 (avv.), 12.10, 12.13, 13.1, 13.2, 14.9, 16.6, 18.14 (avv.), 19.2, 19.11, 19.13 (avv.), 20.23; (τὸ) ἡδύ *il piacere* (categoria stilistica): 4.18, 5.10, 6.1, 9.1, 10.5, 11.1, 11.5, 13.1, 16.6, 19.2, 19.11, 20.23.

ἦθος *carattere*: 4.5, 16.6, 22.4.

ἡμιστίχιον *emistichio*: 26.11.

ἡμιτόνιον *semitono*: 11.15, 11.18.

ἡμίφωνος *semivocale* (= consonante continua: liquida, nasale, sibilante e doppia): 14.3, 14.4, 14.14, 14.18 (*bis*), 14.19 (*bis*), 14.21, 15.2, 15.4, 16.8, 20.13, 20.19 (*bis*), 22.15, 22.21, 22.25, 22.26, 22.29, 22.31, 22.32 (*bis*), 22.43 (*bis*), 22.44, 23.13 (*bis*), 23.14, 23.21.

ἡρωϊκός *relativo al verso eroo*: 4.2, 4.3, 4.5, 17.11.

ἡρῷος *eroo* (= esametro): 20.21.

ἠχέω *risuonare*: 14.3, 14.9.

ἦχος *suono*: 12.1, 14.3, 14.9, 14.11, 14.12, 14.13, 14.15, 14.17, 14.19, 15.11, 15.14, 16.8, 22.16, 22.23, 22.24, 22.25, 22.26, 22.28, 22.33, 22.38, 22.39 (bis), 23.13, 23.15.

θεατρικός *teatrale*, *da spettacolo*: 22.5, 22.35, 23.7.

θέσις *relazione* (tra elementi di un discorso): 2.1.

θεωρέω *ricercare*, *studiare*: 15.9, 20.14, 21.5, 24.5.

θεώρημα *oggetto di studio*, *precetto*: 2.6, 2.7, 4.6, 4.22, 5.12, 5.13, 9.11, 10.1, 12.13, 13.1, 15.11, 18.1, 19.1, 22.36.

θεωρία *studio*, *indagine*, *riflessione*: 1.5, 4.20, 4.23, 5.10, 5.11, 7.1, 8.1, 8.2, 14.6, 17.1, 17.6, 20.2, 21.6, 22.36, 25.9.

θηλυκός *femminile*: 6.6 (*bis*).

θῆλυς *femminile*: 17.9.

θρυλιγμός *suono stridulo*: 11.8.

ἰαμβεῖον *verso giambico*: 25.21, 25.27.

ἰαμβικός *giambico*: 18.11, 18.20, 25.20, 25.23, 26.13.

ἴαμβος *giambo* (piede, ∪ –): 17.5, 26.3.

ἰδέα *specie*, *aspetto*: 4.5, 5.12, 20.5; *tipo di stile*: 9.6, 24.3; *idea*: 20.2.

ἰδίωμα *tratto distintivo* (di stile): 23.16

ἰσομεγέθης *di ugual misura* (periodo): 26.2

ἱστορία *ricerca*: 1.6; *opera di argomento storico*: 18.24, 19.12, 22.7 (*bis*); *Storie* (plur., titolo dell'opera di Erodoto): 4.8.

ἱστορικός *storico*: 4.9.

ἰσχύς *vigore* (di stile): 1.12, 2.7, 4.12, 25.37, 25.39.

ἰσχυρός *vigoroso* (stile): 12.9, 22.1, 22.12, 25.42; *duro* (pronuncia di sillaba): 16.10.

ἰωνικός *ionico* (piede: *a maiore*: – – ∪∪, *a minore*: ∪∪ – –).

καθαρός *puro* (parola): 1.8, 3.4; *chiaro* (suono): 22.38.

καινός *nuovo*: 10.3, 19.2

καινότης *novità*: 22.45.

καινουργέω *innovare*: 20.8.

καιρός *momento opportuno*: 11.4, 11.25, 20.2, 22.9; *senso di opportunità*: 12.4, 12.5, 12.6 (*bis*), 13.3.

κακόφωνος *malsonante*: 12.3, 16.12.

καλλιεπής *elegante*, *di belle parole*: 18.8 (*v.l.*).

καλλιλογία *bella dizione*: 16.14, 16. 17.

καλλιλογέω *dire con belle parole*: 3.14.

καλλιρήμων *di bella pronuncia*: 3.4, 16.16.

κάλλος *bellezza*: 3.14, 10.2 (*bis*), 10.3, 11.2, 13.2, 13.3, 19.2.

καλός *bello*: 3.1 (*bis*), 3.2, 3.4, 3.13 (avv.), 4.6 (avv.), 4.12, 4.14, 4.18, 5.3, 5.8, 5.10, 6.1, 6.11, 9.1, 10.3 (avv., *bis*), 10.4 (avv., *ter*), 10.5, 11.1, 11.5, 13.1, 16.6 (*quater*), 16.14, 16.15 (*bis*), 16.18 (avv.), 16.19 (*bis*), 17.12, 18.6, 18.9 (*bis*), 18.12 (*bis*), 18.14 (avv.), 18.20, 19.1, 19.11, 20.23, 23.9 (avv.), 25.1 (*bis*), 26.9 (*bis*), 26.16.

κατακλάω *snervare* (stile): 18.21; *spezzare* (metro, ritmo) 25.28.
κατακλείω *concludere* (un discorso): 26.11
κατακόπτω *interrompere* (emissione d'aria): 14.9
κατάληξις *catalessi* (sillaba): 18.7, 18.11, 18.19, 25.19.
καταμετρεῖν *misurare, scandire in metro*: 17.15, 18.16.
καταπυκνόω *riempire, affollare*: 16.8, 16.9.
καταρρέων *scorrevole* (dizione): 20.22.
κατασκευάζω *organizzare, mettere in opera*: 23.18, 26.7 (*bis*).
κατασκευή *messa in opera*: 1.13, 15.15, 16.6, 16.12.
κατάχρησις *catacresi*: 3.11.
κατορθόω *avere successo* (nella composizione): 1.13, 11.11, 18.22, 24.7, 26.2.
κατόρθωμα *successo, riuscita* (di una composizione): 19.14.
κεράννυμι *mescolare, fondere*: 22.14, 23.14, 24.1, 24.5.
κερατοειδής *che produce il suono del corno*: 14.9.
κεφάλαιον *argomento principale, caposaldo*: 1.12.
κηλέω *incantare*: 3.9, 11.11 (*bis*).
κινέω *stimolare, sollecitare*: 12.1, 14.8, 14.9; *modificare*: 19.5, *dare movimento* (all'elocuzione): 23.2.
κίνησις *movimento*: 16.3, 20.12, 23.20; *movimento* (di danza): 11.10.
κινητικός *capace di emozionare*: 16.2.
κοινός *comune, generale*: 10.4 (avv.), 11.6, 15.11, 16.15, 20.5, 23.8; *intermedio*: 14.22, 21.4, 24.1; *di uso comune* (parola): 25.9.
κολακικός *volto a blandire, adulare*: 23.7.
κόμμα *comma*: 26.2, 26.12.
κομμάτιον *segmento più breve di un comma*: 26.11, 26.12.
κόρος *sazietà, pienezza*: 11.12, 12.4, 19.2, 19.10, 25.8.
κορωνίς *coronide* (= fine di libro): 4.15.
κοσμέω *ornare, abbellire* (stile, composizione): 1.6, 1.8, 16.19, 17.11, 18.9.
κόσμος *decoro* (di stile): 3.4 (*bis*).
κρᾶσις *fusione, mescolanza* (di lettere, suoni): 12.3, 15.11, 22.21.
κράτος *potere* (della parola): 1.13, 2.6.
κρητικός *cretico* (piede, – ∪ –): 17.3, 18.5, 18.6, 18.7, 18.11, 18.12, 18.17, 18.18, 18.19 (*bis*), 25.26, 25.28.
κρότησις *urto* (di aria sui denti): 14.13.
κροῦσις *suono* (di strumento): 11.10, 25.38.
κρούω *suonare* (uno strumento): 11.8.
κυκλικός *ciclico* (tipo di anapesto): 17.12.
κύκλος *cerchio, circolarità* (del periodo): 19.13, 22.5, 23.22.
κύριος *di uso comune* (parola): 3.17, *di senso proprio* (parola): 21.4, 24.1; *principale*: 11.1, 11.3, 20.23.
κῶλον *colon, membro*: 2.5, 5.12 (*bis*), 7.1, 7.2, 7.3, 7.5 (*bis*), 7.6, 8.1, 8.2, 8.4, 9.1, 9.3, 9.5, 9.7, 9.8, 9.9 (*bis*), 17.15, 18.5, 18.7, 18.11 (*bis*), 18.12, 18.17, 18.18, 6, 18.17, 18.19, 19.6 (*bis*), 19.7, 19.10 (*bis*), 19.17, 20.12 (*bis*), 22.4 (*bis*), 22.17 (*bis*), 22.18, 22.20 (*bis*), 22.27, 22.39, 22.40, 22.41, 22.44 (*bis*), 22.45, 23.5 (*quater*), 23.14 (*bis*), 23.22, 25.17 (*bis*), 25.18 (*bis*), 25.21, 25.22, 25.23, 25.26, 25.27, 25.30, 25.43, 26.1, 26.2 (*bis*), 26.4, 26.5, 26.11 (*bis*), 26.12 (*bis*), 26.14.
κωμικός *da commedia* (= verso aristofanio): 25.16, 25.19.
λεαίνω *lisciare, levigare*: 12.1, 16.12.
λεῖος *liscio, levigato*: 12.3, 15.12, 16.10, 22.25, 22.35, 23.4.
λειότης *superficie levigata*: 23.12.
λεκτικός *relativo all'eloquenza*: 1.5, 1.9, 1.10; *relativo allo stile*: 2.6, 4.19; *in modo prosastico*: 25.18 (avv.).
λέξις *parola*: 1.7, 3.2, 6.11, 9.6, 11.15, 11.19 (*bis*), 11.20, 20.14, 20.17, 20.20, 25.41; *linguaggio, discorso*: 2.1 (*bis*), 2.3, 12.1, 12.3, 16.16, 17.2, 17.3, 17.6, 20.13, 22.14,

22.38, 22.44, 23.2, 25.1, 26.2; *espressione*: 3.1, 3.4, 7.1, 9.4, 9.8, 11.14, 13.2, 13.3, 16.6, 16.10, 17.15, 18.2 (*bis*); *passo*: 3.10, 4.1, 4.8, 4.9, 4.11, 7.4, 7.6, 8.3, 9.2, 10.3, 18.9, 18.15, 18.20, 18.24, 22.34, 22.35, 23.5, 23.18, 23.19, 23.20, 25.7; *stile, dizione*: 3.15, 8.1, 8.2, 10.1, 10.4, 11.1, 16.14, 16.15 (titolo dell'opera di Teofrasto), 18.3, 19.10, 19.12, 23.12, 23.15, 23.22, 25.11; *prosa* (πεζὴ ο ψιλὴ λέξις): 1.13, 4.7, 11.3, 11.22, 11.26, 19.9, 20.25 (*bis*), 23.18, 25.1, 25.2, 25.8, 25.9;

λογικός *relativo al discorso*:11.24, *razionale*: 14.20.

λογογράφος *prosatore*: 16.1.

λογοειδεία *forma prosastica*: 26.6.

λόγος *discorso*: 1.3, 1.5 (*bis*), 1.6, 2.1, 2.3, 2.4, 2.5, 2.6, 2.7 (*bis*), 2.9 (*bis*), 3.3, 4.14, 4.18 (*bis*), 4.20 (titolo di un'opera di Crisippo), 4.21, 5.1, 6.4, 6.7, 6.10, 8.2, 8.4, 9.1, 9.6, 9.10, 11.4, 11.5, 11.13, 11.15, 12.11, 16.4, 16.5 (*bis*), 16.7, 17.1, 17.12, 18.3, 18.12, 18.15, 18.16, 18.23, 19.11 (*bis*), 19.12, 20.1, 20.2 (*bis*), 20.7, 20.24, 21.6, 22.7 (*bis*), 22.8, 22.12, 22.19, 23.16, 23.21 (*bis*), 24.3, 24.5, 25.3, 25.5, 25.16, 25.25 (*bis*), 25.30 (bis), 25.31, 25.32 (*bis*), 25.35, 26.11, 26.14; *prosa*: 1.13, 3.1, 3.5, 4.1 (*bis*), 4.14, 4.17 (*bis*), 6.8, 9.9, 10.2, 12.11, 15.10, 16.15, 20.23, 20.25 (*bis*), 21.5, 26.2, 26.5 (*bis*), 26.6, 26.7, 26.8, 26.9 (*ter*), 26.14, 26.16; *ragione, ragionamento*: 5.3, 22.13, 25.14, 25.36; *norma, misura*: 15.7, 15.9; *stima, conto, menzione*: 9.9, 12.6, 24.3, 24.6, 26.18.

λυπέω *recare dolore, fastidio* (all'udito): 9.7, 14.20, 18.29.

μακρός *lungo* (vocale, sillaba, *colon*): 11.22, 12.3, 14.7, 14.8, 14.8 (avv.), 14.9, 14.10, 15.2 (*ter*), 15.2 (avv.: *bis*), 15.3 (*bis*), 15.5, 15.7 (*bis*), 15.9 (*bis*), 15.10 (*ter*), 17.2 (*bis*), 17.3 (*bis*), 17.4. 17.5 (*bis*), 17.8, 17.9 (*bis*), 17.11, 17.12, 17.13 (*bis*), 17.14 (*bis*), 19.3, 19.10, 20.13 (*bis*), 20.14, 20.18, 20.21, 21.6, 22.21, 22.30, 22.32, 22.32 (avv.), 23.1, 23.6, 23.16, 23.20, 25.21.

μαλακός *molle, snervato*: 12.3, 15.12, 16.8, 17.5, 22.35, 22.49, 23.4, 23.15, 23.20.

μαλάττω *blandire*: 12.8.

μαλθακός *pieno di mollezza* (stile): 4.11.

μεγαλοπρέπεια *grandiosità*: 11.2, 16.14.

μεγαλοπρεπής *grandioso* (stile): 13.1, 16.15, 16.18, 17.1, 17.3, 18.1, 18.3 (avv.), 18.4, 19.13 (avv.), 22.4.

μεγαλόφρων *di alto sentire* (armonia): 22.6.

μέγας *grande, esteso*: 2.7, 3.13, 22.3, 22.36, 23.5, 24.7; *importante*: 23.8, 25.8; *lungo* (vocale, sillaba): 14.15, 17.4.

μέγεθος *grandezza* (di corporatura): 15.15; (di stile o ritmo): 17.10, 17.14, 18.1, *estensione* (di *colon* o periodo) 19.6, 26.4; *lunga durata*: 20.14.

μειόω *accorciare, abbreviare*: 9.9, 11.23, 15.8.

μείωσις *abbreviamento, sottrazione*: 7.2.

μελετάω *fare esercizio* (di declamazione): 25.37.

μελέτη *esercizio* (di declamazione): 26.18

μελικός *lirico*: 11.25, 25.7, 25.13, 26.14.

μελιχρός *mielato*: 1.13.

μελοποιία *poesia lirica*: 22.7.

μελοποιός *poeta lirico*: 19.7, 23.9, 23.11, 24.5, 26.4, 26.5.

μέλος *canto, melodia*: 1.9, 11.1, 11.6, 11.14 (*bis*), 11.15, 11.19 (*bis*), 11.24, 11.26, 13.1, 17.3, 19.4 (*bis*), 19.5; *verso lirico, poesia lirica*: 4.14, 11.3, 11.19, 15.10, 19.2, 25.1 (*bis*); 25.3, 25.10 (*bis*), 25.11, 26.5, 26.14, 26.16; *membro*: 20.14.

μελῳδεῖν *cantare*: 11.18, 11.20.

μελῳδία *melodia*: 11.7, 19.4, 19.8.

μέρος *parte* (del discorso): 2.1, 2.2, 2.4, 4.20, 6.7, 12.1, 12.4.

μέση *corda* (o *nota*) *mediana*: 21.5.

μέσος *medio*: 11.20, 11.21, 14.19 (avv.), 14.23, 14.25, 14.27, 17.9, 17.13, 21.5, 22.16, 23.6, 24.1, 25.21.

μεσότης *posizione mediana, via di mezzo*: 24.2, 24.5.

μεταβάλλω *variare, modificare*: 11.23, 12.4, 13.2, 19.2, 19.3, 19.8.
μεταβολή *variazione, modifica*: 11.1, 11.6, 11.11, 11.12, 11.14 (*bis*), 11.26, 12.10 (*bis*), 13.1, 19.1, 19.2, 19.7 (*bis*), 19.9, 19.10, 19.11, 19.13;.
μετακινέω *modificare* (la posizione delle parole): 4.3.
μεταλαμβάνω *cambiare* (casi, costrutti): 11.9, 12.4, 22.25.
μετασκευή *modifica* (di elementi del discorso, *cola*): 6.1, 6.8, 7.2, 9.1.
μεταφορά *metafora*: 3.11.
μετοχή *participio*: 2.3.
μετρέω *misurare* (intervallo musicale): 11.15.
μετρική *metrica*: 14.6.
μετρικός *metrico* (agg.): 18.1; (sost. = metricologo): 17.8, 17.14, 22.17.
μέτριος *misurato, moderato*: 14.11 (avv.), 14.26 (avv.), 22.12, 22.12 (avv.), 22.40 (avv.); 24.1 (avv.); (sost.) *la giusta misura*: 12.4, 22.9, 23.5.
μέτρον *misura*: 12.5, 15.6, 22.30, 22.32; *metro*: 9.8, 19.6, 19.7, 25.7; *verso* (recitato): 3.1, 3.11, 4.1, 4.2, 4.5 (*bis*), 11.3, 17.11, 19.2, 20.11, 25.16, 25.17, 25.18, 25.11, 25.21, 25.27, 26.2, 26.3, 26.4, 26.16.
μῆκος *lunghezza, estensione* (vocale, sillaba, discorso): 15.3, 15.11, 15.15, 20.14, 22.33, 23.5, 25.30.
μηκύνω *allungare*: 12.4, 14.9, 15.9, 22.3, 22.32 (*bis*), 23.23, 26.12.
μῖγμα *miscuglio*: 21.2.
μίγνυμι *mescolare, confondere*: 1.8.
μικρόκομψος *dettagliatamente pomposo* (stile): 4.11.
μικρολογία *minuzia, dettaglio insignificante*: 25.35.
μικρόφωνος *di pronuncia breve* (vocale): 14.9.
μικτός *misto, mescolato*: 14.18. - avv. 14.11, 14.26, 22.12, 22.40, 24.1.
μιμέομαι *imitare*: 20.14, 20.15.
μίμημα *prodotto dell'imitazione*: 16.3.
μίμησις *imitazione*: 1.13
μιμητικός *imitativo* (parola, armonia): 16.1, 16.2, 20.6, 20.7, 20.11 (avv.).
μῖξις *mescolanza*: 12.3, 16.10, 18.2.
μίσγω *mescolare*: 12.3, 16.16, 21.4.
μολοττός *molosso* (piede, – – –): 17.8, 18.18.
μονογράμματος *di una sola lettera* (sillaba): 15.7.
μονόμετρος *di un solo tipo di metro*: 26.4.
μονοσύλλαβος *monosillabo, monosillabico*: 17.2, 20.13, 20.14, 20.17.
μόριον *parte* (del discorso, λόγου): 2.1, 4.18, 5.1, 6.4, 6.10, 11.15, 12.11, 25.30; *elemento* (della frase, λέξεως): 2.3, 7.1, 12.3, 16.16, 17.2, 17.6, 20.13, 22.14, 22.38, 26.2.
μορφή *forma*: 4.11, 16.3.
μοῦσα *musica*: 11.12, 11.18; *Musa*: 25.7.
μουσική *musica*: 11.13, 11.23, 11.24, 21.5.
μουσικός *musicale*: 17.1; *studioso di musica* (agg. sost.): 14.2;
μοχθηρός *brutto, di cattiva qualità* (prosa): 26.9.
νεάτη (νήτη) *corda più bassa* (di uno strumento a corde = nota più alta): 21.5.
νοῦς *scopo, intendimento*: 1.9, 1.11; *intelligenza*: 18.28; *pensiero*: 22.5 (*bis*); *senso* (del testo): 26.12 (*bis*).
ξένος *estraneo all'uso comune, straniero* (parola): 3.11, 25.8, 26.5.
ὁδός *strada, percorso*: 4.22 (*bis*), 11.5; *metodo*: 25.29.
οἰκεῖος *familiare*: 1.6 (*bis*), 7.2, 11.16, 4.6; *appropriato*: 2.5 (avv.), 6.1 (avv.), 11.14, 11.25, 12.8 (avv.), 12.10, 15.13 (avv.), 16.1, 17.1, 21.3.
οἰκειότης *dimestichezza*: 11.8; *affinità* (di suoni o lettere): 23.12.
οἰκειόω *abituare* (l'orecchio): 11.7.
οἰκονομεῖν *distribuire ad arte* (ritmi): 18.2.
οἰκονομία *ordine* (delle idee): 25.31.
ὀλιγοσύλλαβος *di poche sillabe* (parola): 12.3.

ὀλιγοσύνδεσμος *parco nell'uso delle congiunzioni* (armonia): 22.6.
ὁμοειδής *uniforme, monotono*: 19.1, 19.13, 26.3, 26.5.
ὁμοείδεια *uniformità*: 26.9.
ὁμοζυγία *affinità*: 18.1; *uniformità di assemblaggio* (di metri o ritmi): 25.12.
ὅμοιος *simile, analogo*: 19.13, 20.25, 22.4 (avv.), 22.28, 22.31, 22.35 (avv.), 22.36, 24.3 (avv.), 25.1, 25.9, 25. 11,25. 17, 25.22, 25.24, 26.7, 26.9 (avv.), 26.16.
ὁμοιότης *somiglianza, affinità*: 5.11, 16.2, 26.1, 26.5, 26.10; *uniformità*: 12.4.
ὁμοιοσχήμων *di uguale struttura* (periodo): 26.2.
ὁμοιότονος *di uguale accento* (parola): 12.3.
ὁμοιόχρονος *di uguale quantità* (parola): 12.3.
ὁμότονος *di uguale tono* (sillaba): 11.20.
ὁμόφωνος *all'unisono* (sillaba): 11.20.
ὄνομα *nome* (parte del discorso), *parola, sostantivo*: 1.5 1.8, 1.9 (*bis*), 2.1, 2.2, 2.4, 2.6, 3.3 (*bis*), 3.9, 3.10, 3.11, 3.13, 3.16, 3.17, 4.3, 4.5, 4.7, 4.12, 4.13, 4.15, 4.16, 4.17, 4.20, 5.2 (*bis*), 5.4, 5.9, 5.12 (*bis*), 6.4, 6.6, 6.8 11.20, 11.22, 12.4, 12.8, 12.10, 12.12, 13.3, 15.13, 16.1, 16.2, 16.5 (*bis*), 16.6 (*ter*), 16.14, 16.15, 16.17, 16.18, 16.19, 17.2, 17.14, 18.2, 18.13, 18.14, 18.15, 20.3, 20.6, 20.7, 20.11, 20.19 (*bis*), 21.1, 21.2, 21.3, 21.4 (*bis*), 22.1 (*bis*), 22.3, 22.4, 22.5, 23.1, 23.2 (*bis*), 23.3, 23.4, 23.5 (*bis*), 23.6, 23.12, 23.14, 23.15, 23.20, 24.1, 25.8, 25.9, 25.11, 25.30 (*bis*), 25.31 (*bis*), 25.34, 25.41, 25.43, 26.1, 26.5, 26.8, 26.12.
ὀνομάζω *chiamare, nominare*: 17.9, 25.14, 25.31.
ὀνομασία *espressione, locuzione*: 3.4, 23.2, 26.10; *vocabolario*: 25.8.
ὀνοματικός *relativo al nome proprio*: 2.2, 5.9 (*bis*); *sostantivo, forma nominale*: 12.4.
ὀξύς *acuto* (tono o accento): 11.15 (*bis*), 11.16, 11.17, 11.20 (*bis*), 11.21.
ὀξύτης *tono* (o *accento*) *acuto*: 11.17.
ὀξύτονος *di tono* (o *accento*) *acuto*: 11.20.
ὄργανον *strumento* (musicale): 11.8, 11.9, 11.13, 25.38.
ὀργανικός *strumentale*: 11.12, 11.18.
ὀρθός *corretto, esatto*: 25.21, 25.27; *semplice, diretto* (modo di parlare): 4.9; *semplice* (non flesso): 5.9; *diretto* (caso) 6.6; *diretto* (verbo di forma attiva): 6.7.
ὅρος *termine*: 20.10, 21.5; *termine di paragone*: 18.15.
οὐσία *essenza, essere* (sost.): 5.2.
ὀχέομαι *essere in movimento* (elocuzione): 23.2.
ὄχλησις *fastidio*: 11.11, 12.5.
πάθος *tensione emotiva, passione, emozione, effetto patetico*: 7.4, 7.59.6, 15.15, 16.3, 16.6, 20.4, 22.4; *impressione* (irrazionale): 23.20; *proprietà, fenomeno* (spec. di sillabe): 3.13, 15.11, 25.41.
παιάν *peone* (piede, ∪∪∪ –): 18.18, 25.26, 25.28.
πανηγυρικός *solenne, da parata* (discorso): 22.35, 23.23, 25.32.
παραβολή *accostamento, giustapposizione* (di consonanti o semivocali): 22.44.
παραγγέλλω *prescrivere, richiedere* (di maestro all'allievo): 12.5, 25.39.
παράγγελμα *precetto*: 25.44, 26.18 (*bis*).
παραγγελματικός *precettistico, da manuale*: 22.8.
παράδειγμα *esempio, modello*: 4.12, 5.3, 5.5, 7.4, 8.3, 11.4, 12.12, 15.3, 16.13, 16.15, 16.18, 17.5, 17.7, 17.8, 17.11, 17.12, 17.14, 19.12, 20.4, 20.8, 21.1, 22.8, 22.45, 23.10, 23.16, 23.17, 24.6, 26.11.
παράδοξος *insolito, sorprendente*: 2.7, 10.3.
παράθεσις *giustapposizione* (di vocali o lettere o parole): 2.4, 12.3, 15.11, 16.16, 20.14, 22.33, 22.39, 23.14.
παράκειμαι *essere accanto, essere giustapposto* (vocali, lettere, parole): 20.19, 22.18, 22.19, 22.26, 22.28, 22.31, 22.33, 22.38, 22.41, 23.12, 26.2.
παρακολυθέω *essere connesso, essere conseguente*: 1.13, 6.7, 11.1, 12.3, 13.1, 21.1, 23.17.
παραλλαγή *differenza, scarto* (di durata sillabica): 15.4, 15.6, 15.8.
παραπλήρωμα *aggiunta, riempitivo*: 9.4, 16.18.

παραυξάνω *allungare* (nome o sillaba): 6.10, 15.7.
παρέκτασις *allungamento* (di sillaba): 15.14.
παρεμφατικόν (τὸ) *modo finito* (del verbo): 5.9.
πάρισος *equivalente, parallelo* (parola, *colon*): 9.5, 22.4, 23.23.
παρόμοιος *simile, assonante* (parola, *colon*): 22.4, 23.23.
παχύτης *ottusità, mancanza di sensibilità letteraria*: 18.22.
πεζός *prosastico*: 1.13, 3.5, 3.13, 4.7, 6.8, 9.9, 11.3, 11.22, 19.9, 20.25 (*bis*), 23.18, 25.1, 25.15, 26.1, 26.14.
πειθώ *persuasione*: 2.6, 3.9, 3.18.
πεντάμετρος *pentametro* (elegiaco, verso): 25.17.
πεντάχρονος *di cinque tempi* (= peone): 25.28.
πεπλανημένος *essere vario* (nell'uso di metri e ritmi, perf. m.-p.): 25.12, 26.2.
πεποιημένος *di nuovo conio* (part. perf. pass. = neologismo): 3.11, 25.8.
περίοδος *periodo*: 2.4. 2.5, 5.12, 9.4, 9.10 (*bis*), 9.11, 18.11, 18.16, 18.29, 19.9, 19.10 (*bis*), 19.13, 22.5, 22.17, 22.40, 22.42, 22.43, 22.44 (*bis*), 22.45, 23.5 (*ter*), 23.6, 23.22, 25.11 (*bis*), 26.1, 26.2, 26.4 (*bis*); periodo (= strofe o parte di strofe): 19.6, 19.7, 25.11 (*bis*).
περίοπτος *luogo panoramico* (agg. sost.): 23.7.
περισπάομαι *avere l'accento circonflesso*: 11.16.
περισπασμός *accento circonflesso*: 11.21.
περιττός *elegante, raffinato*: 3.3 (avv.), 3.17, 18.13, 18.14.
περιφερής *rotondo, circolare* (dizione, periodo): 20.22, 22.42.
πιθανός *convincente, persuasivo*: 5.3 (*bis*), 5.6; *capacità di persuasione* (τὸ πιθανόν): 11.2.
πικραίνω *irritare* (l'orecchio): 12.1, 15.12, 22.12.
πικρός *aspro* (suono, fonema): 22.44.
πῖνος *patina del tempo*: 11.2, 13.2, 22.6, 23.7.
πίστις *attendibilità, elemento di prova*: 2.9, 18.3, 22.9, 25.14.
πλάγιος *obliquo* (caso): 6.6.
πλάσμα *modo di scrivere*: 4.9; *forma modellata*: 10.2.
πλάστης *modellatore*: 25.30.
πλάτος *ampiezza* (di significato): 21.5, 22.3, 24.2.
πλατύς *ampio* (intervallo di tempo): 23.1, 23.20.
πλέκω *tessere, connettere*: 3.10, 13.3, 15.11, 19.10, 25.26.
πλεονάζω *eccedere, essere sovrabbondante*: 9.2, 14.20, 22.9.
πλεονασμός *accrescimento*: 7.2.
πλοκή *intreccio, combinazione*: 2.4, 12.2, 16.16.
πνεῦμα *soffio d'aria, respiro*: 14.8 (*ter*), 14.9, 14.10, 14.12, 14.13, 14.16 (*bis*), 14.17 (*bis*), 14.21, 14.23, 14.25, 14.26, 14.27 (*bis*), 15.17, 22.5, 22.24 (*bis*), 22.44, 23.5.
ποίημα *opera in versi, poema*: 1.3, 3.8, 3.9, 4.1, 4.5, 5.6, 5.8, 15.10, 16.15, 18.29, 20.25, 25.1 (*bis*), 25.3, 25.10 (*bis*), 26.5, 26.6 (*bis*), 26.7, 26.8, 26.9.
ποίησις *composizione in versi*: 22.7 (*bis*), 25.8, 25.38, 26.3, 26.11, 26.13.
ποιητής *poeta, autore*: 3.2, 3.6, 4.13 (*bis*), 5.12, 9.1, 15.13, 16.1, 16.8, 16.17, 20.7, 20.23, 22.10 (*bis*), 23.10; *Omero* (il Poeta per antonomasia): 3.12, 5.3, 5.6, 18.27.
ποιητικός *poetico*: 1.13 (*bis*), 6.8, 13.1, 20.23, 20.25 (*bis*), 21.2, 25.2, 25.7, 25.8, 25.9 (*bis*), 25.10, 25.13, 25.15, 26.1, 26.5.
ποικιλία *varietà*: 11.26, 19.1, 19,10, 19.12, 19.13.
ποικίλλω *rendere vario*: 12.4, 19.2, 19.9.
ποικίλος *vario, complesso*: 7.1, 16.5, 17.6, 22.6, 25.24, 26.4.
ποικιλτική *ricamo, tessitura* (*scil.* τέχνη): 2.8.
πολιτικός *pubblico, politico* (eloquenza, discorso): 1.3, 4.21, 11.13, 22.7 (*bis*), 25.35, 26.7.
πολυειδής *vario, variegato* (stile): 19.12.
πολύμετρος *composto in molti metri*: 26.5.
πολύμορφος *dalla molteplici forme*: 16.5.
πολυσύλλαβος *polisillabico*: 11.17, 12.3.

πολύφωνος *vario nelle forme espressive*, *polifonico*: 16.8.
πονηρός *cattivo*, *scadente* (prosa): 26.9
ποππυσμός *schiocco* (di labbra): 14.3.
πούς *piede* (= ritmo): 4.2, 17.2, 17.12, 17.14, 17.15 (*bis*), 18.5, 18.6. 18.7 (*bis*), 18.12, 18.18 (*bis*), 18.20, 25.16, 25.19, 25.20 (*bis*), 25.22, 25.23, 25.28.
πραγματεία *trattazione*: 1.9, 1.11 (*bis*), [1.14], 4.20, 4.21, 5.11, 7.1, 22.5, 24.7.
πραγματικός *relativo alle cose* (oppure *ai fatti*): 1.5.
πραΰς *mite*, *moderato*: 16.8, 23.20.
πρέπον (τὸ) *convenienza*: 11.1, 11.6, 11.11, 11.12, 11.14, 11.26, 13.1, 13.2, 20.1 (*bis*), 20.3, 20.5.
πρέπω *essere conveniente*: 3.2, 12.10, 20.3.
πρεπώδης *adeguato*: 6.5.
προαίρεσις *scelta* (di studio): 4.23.
προαιρέω *scegliere* (argomento di studio): 4.20.
πρόθεσις *preposizione*: 2.3, 22.20; *prefisso* (= preverbio): 6.10.
πρόνοια *attenzione*, *cura* (dell'autore): 5.12, 18.21, 18.22, 25.31.
προοίμιον *proemio*: 22.34 (opera di Tucidide), 25.4 (orazione di Demostene).
προπετής *scorrevole* (armonia): 23.20.
προσεχής *appropriato*, preciso: 3.17, 25.21.
προσηγορία *appellativo* (= nome comune): 2.2.
προσηγορικόν (τὸ) (agg. sost.): *appellativo*, *nome*: 2.2, 2.3, 5.9 (*bis*), 22.14 (*bis*), 22.15, 22.20, 22.23, 22.29, 22.37.
προσήκω *essere conveniente*: 2.5, 3.4, 5.8, 9.10, 18.11, 18.28, 25.14, 25.35,
πρόσθεσις *ampliamento* (*colon*): 9.7
προσθήκη *aggiunta*: 6.1, 9.1, 9.2, 9.3, 14.27, 15.5, 15.7, 22.5, 26.11.
προσοδιακός *prosodiaco* (verso): 4.3.
προσῳδία *accento*: 11.21, 19.19, 25.41.
πρόσωπον *personaggio*, *carattere*: 16.6, 20.3
προτάττω *preporre*: 5.9, 15.7, 22.16, 22.19, 22.26, 22.37, 23.13.
προτίθημι *preporre* (un *colon* a un altro): 7.3.
πτῶσις *caso* (del nome o del verbo): 6.6, 6.7, 12.4, 22.6, 25.30.
πτωχός *povero*, *d'accatto* (concetto): 4.12.
πυρρίχιος *pirrichio* (piede, ∪ ∪): 17.3, 18.20.
ῥέω *scorrere*, *essere scorrevole* (elocuzione): 16.8, 23.2.
ῥῆμα *verbo*: 2.1, 2.3, 5.2b, 5.4, 5.5b, 5.6, 5.9, 6.4, 6.5, 6.7b, 6.8, 11.22, 12.4, 12.11, 17.2, 20.13, 22.14b, 22.37, 23.14, 25.30.
ῥηματικός *relativo al verbo*: 6.7, 22.23.
ῥητορική *retorica*, *eloquenza* (*scil.* τέχνη): 25.29.
ῥητορικός *retorico*, *relativo all'eloquenza*: 1.9, 2.7, 4.20, 25.14.
ῥήτωρ *oratore*: 3.2, 4.13 (*bis*), 5.12, 12.6, 16.17, 20.7, 20.23, 23.9, 23.10, 24.5.
ῥοῖζος *ronzio*: 14.3.
ῥυθμίζω *ritmare*, *scandire* (*colon*): 18.11.
ῥυθμική *ritmica* (*scil.* τέχνη): 11.23.
ῥυθμικός *ritmico:* 17.1, 18.1; *ritmicologo* (agg. sost.): 17.12.
ῥυθμός *ritmo*: 4.5, 11.1, 11.6, 11.7, 11.10 (*bis*), 11.14 (*bis*), 11.22, 11.23, 11.26, 13.1, 13.2, 15.10, 17.1 (*bis*), 17.3, 17.6, 17.9, 17.12 (*ter*), 17.13, 17.14, 17.15 (*ter*), 18.1 (*bis*), 18.2 (*bis*), 18.4, 18.6, 18.8, 18.9, 18.11 (*bis*), 18.12, 18.16, 18.17, 18.20, 18.22, 18.24, 18.29 (*bis*), 19.3, 19.5 (*bis*), 19.8, 19.10, 20.8, 20.13, 20.14, 20.21, 20.22, 22.4, 23.6, 25.9, 25.11 (*bis*), 25.12 (*bis*), 25.14, 25.16, 25.22, 25.24, 25.26 (*bis*), 25.28, 25.30, 26.2, 26.3 , 26.4, 26.5, 26.14.
ῥύσις *flusso* (di voce): 23.20.
ῥώθων *narice*: 14.16, 14.17, 14.19, 22.24.
ῥώμη *forza*, *efficacia* (di una composizione): 4.1.
σαφήνεια *chiarezza espressiva*: 16.17.
σαφής *chiaro*: 7.4, 21.4.

σελίς *pagina*: 18.23.
σεμνολογία *nobiltà di linguaggio*: 11.2.
σεμνός *solenne, nobile, severo* (stile): 1.8, 3.14, 3.17 (*bis*), 13.2, 17.3, 17.11, 18.6 (*bis*), 18.26 (avv.).
σεμνότης *solennità, nobiltà, elevatezza* (di stile): 3.16,7.3, 16.14, 16.17, 17.4, 17.10, 17.14, 20.25, 23.7.
σημαίνω *significare*: 3.1, 12.11, 14.1, 22.36.
σιωπή *pausa di silenzio* (tra due fonemi): 22.16, 22.19, 22.37.
σκαιότης *ottusità*: 24.8.
σκευωρία *eccessiva raffinatezza* (di stile): 25.30.
σκιαρός *ombreggiato*: 23.3.
σκληρός *duro, forte* (suono): 12.3, 15.12.
σοφιστής *sofista, esperto di eloquenza*: 18.24, 18.26, 18.27, 25.32.
σπαδονίζω *mutilare* (suono): 14.9.
σπονδεῖος *spondeo* (piede, – –): 17.4, 18.5 (*bis*), 18.7 (*bis*), 18.11 (*ter*), 18.18, 19.19, 20.13, 20.21.
σπουδαῖος *serio*: 25.6, 26.6, 26.18; *di buona* qualità: 26.9.
σπουδή *considerazione, interesse*: 5.11, 11.3, *fretta*: 15.16; *serietà, accuratezza* (nella composizione): 18.23, 18.28, 22.5, 26.7.
σταθερός *stabile* (armonia): 23.1.
στάθμη *filo a piombo*: 23.6.
στάσις *immobilità*: 15.15; *base d'appoggio*: 22.1.
στενός *stretto, flebile* (suono): 14.12, 14.17.
στηριγμός *arresto* (nell'emissione di voce): 20.14.
στηρίζω *prendere appoggio* (m.-p., da un fonema): 22.23.
στιβαρός *potente, vigoroso* (verso): 22.12.
στίχος *verso*: 4.3, 4.4, 4.5, 9.8, 17.15, 18.29, 19.3, 20.13 (*bis*), 20.17, 20.18, 20.21, 25.6, 26.2, 26.4, 26.11 (*bis*), 26.12, 26.13 (*quater*).
στοιχεῖον *elemento* (del linguaggio): 2.1, 2.2, 6.8, 7.1; *lettera, fonema*: 14.1 (*bis*), 14.2, 14.5, 22.15 (*bis*), 22.19.
στοιχειώδης *elementare*: 14.4.
στρέφω *voltare e rivoltare* (elementi del discorso): 25.30, 26.2.
στρογγύλλω *arrotondarsi* (m.-p.): 14.12.
στρογγύλος *circolare, pienamente appropriata* (espressione): 7.6.
στροφή *strofe*: 19.4 (*bis*), 19.5, 19.6, 19.7, 25.11 (*bis*), 26.5, 26.14.
στρυφνός *ruvido* (stile): 22.35.
στύφω *contrarre* (udito): 15.12.
συγγραφεύς *prosatore*: 3.6, 9.1, 15.13, 22.10; *storico*: 3.2, 5.12, 10.4, 20.23, 22.35, 23.9, 24.5.
σύγκειμαι *essere composto, costituito*: 7.4, 8.3 (*bis*), 9.8, 10.3, 10.4, 17.5, 18.3, 18.4, 18.6, 18.9, 18.12, 18.23, 19.11 (*bis*), 20.13, 22.14, 22.44, 25.7, 25.18, 25.22, 25.26, 26.11.
συγκοπή *interruzione* (dell'emissione di fiato): 15.17; *collisione* (di suoni): 22.38.
συγκόπτω *spezzare* (suono): 16.8.
συγκροτέω *costituire, approntare* (recitazione): 20.22.
σύγκρουσις *incontro di vocali* (iato): 22.41.
συγκρούω *battere, urtare insieme*: 20.13, 22.32.
συγκρύπτω *occultare* (un difetto di composizione): 12.3, 12.9, 18.20.
συζυγία *combinazione* (di fonemi o parole): 3.18, 6.1, 6.6, 7.3, 7.5, 22.29; *gruppo*: 14.24, 14.25; *rapporto, affinità*: 22.31, 23.12.
συλλαβή *sillaba*: 11.16, 11.20, 11.21 (*ter*), 11.22, 11.23 (*bis*), 12.2, 13.3, 14.14, 15.1, 15.3, 15.4 (*bis*), 15.5 (*bis*), 15.6, 15.7, 15.10, 15.11 (*bis*), 15.13, 15.14, 15.15, 15.17, 16.5 (*bis*), 16.6 (*bis*), 16.8, 16.9, 16.10, 16.11, 17.4, 17.15, 18.6, 19.3, 20.13, 20.14, 20.18 (*ter*), 22.3, 22.16 (*bis*), 22.19, 22.20, 22.22, 22.25, 22.30, 22.32 (*bis*), 22.33, 22.37, 23.4, 23.13, 25.21, 25.27 (*bis*), 25.41, 25.42.
συλλεαίνω *amalgamare* (suoni): 22.39.

συμβεβηκός (τὸ) *accidente* (= forma variabile del nome o del verbo): 5.2 (*bis*), 14.6, 25.30, 25.40.
συμβολή *punto di contatto, estremità*: 22.2; *incontro* (di vocali = iato): 22.44.
συμμετρέω *commisurare*: 22.5, 26.13.
συμμετρία *simmetria, proporzione*: 11.25, 11.26, 22.30, 23.22 (*bis*).
σύμμετρος *simmetrico, proporzionato*: 22.44, 26.2.
συμπλέκω *combinare, intranodare*: 15.13, 18.1, 25.18.
συμπλοκή *combinazione*: 16.5, 19.13, 23.14.
συμπληρόω *completare* (periodo): 2.4, 18.11, 18.16; *riempire* (teatro): 11.8.
σύμπτωσις *incontro* (di fonemi): 23.13.
συμφθείρομαι *essere confuso insieme* (suono, accento): 11.16, 14.14, 23.3.
συνάγω *concentrarsi, contrarsi* (m.-p., suono, armonia): 14.15, 22.3.
συναλείφω *fondere insieme* (per sinalefe), *elidere*: 22.19, 22.30, 23.2, 23.7, 23.20.
συναλ(ο)ιφή *sinalefe, elisione*: 6.10, 18.11, 22.14, 22.29, 25.17.
συναπαρτίζω *finire insieme* (*colon* con verso): 26.2.
συναρμόττω *connettere, combinare insieme, armonizzare*: 9.10, 12.8, 23.6, 26.2.
σύνδεσμος *congiunzione*: 2.1, 2.2, 2.3, 22.14 (ter), 22.15, 22.20, 25.21.
συνεδρεύοντα (τὰ) *circostanze* (di modo, tempo, luogo, ecc. = avverbi): 5.5, 16.6.
συνεκφέρω *emettere, pronunciare*: 23.13.
συνεκφορά *emissione simultanea* (di voce): 22.37.
συνέχεια *continuità, coesione* (tra elementi del discorso): 23.12.
συνεχής *continuo* (suono, flusso, armonia): 12.4 (avv.), 22.39 (*bis*), 22.41, 23.20, 23.21, 26.17 (avv.).
συνηχέω *risuonare*: 14.19.
σύνθεσις *composizione, combinazione*: 11.26, 12.8, 12.12, 12.13, 16.5 (*bis*), 17.1, 18.1, 18.2, 18.4, 18.15, 19.9, 20.3, 20.4, 20.6, 20.7, 20.11, 20.12, 20.16 (*bis*), 20.23, 20.24, 21.1 (*bis*), 22.17, 22.20 (*bis*), 23.1, 23.16, 23.23, 25.7, 25.9, 25.43, 26.1 (*bis*).
συνθετικός *relativo alla composizione*: 2.8, 4.1, 6.1, 7.1, 9.11.
σύνθετος *composto* (fonema, ritmo o piede): 14.14, 17.15, 18.18.
συνολισθαίνω *sdrucciolare, scivolare insieme* (parole): 20.20.
σύνταγμα *scritto, trattato*: 22.8.
σύνταξις *scritto, trattato*: 4.15, 4.18, 4.20 (*bis*); *ordinamento, costruzione*: 4.21, 5.4.
συντάττω *comporre, mettere in ordine*: 3.13, 4.17, 4.19, 5.3 (*bis*), 5.8, 5.11, 6.4, 25.31, 25.32.
συντίθημι *comporre, assemblare, organizzare*: 1.8, 3.3, 4.13, 5.12, 6.3, 6.4, 10.1, 10.2, 12.3, 16.14, 16.15, 18.2, 18.13, 18.14, 19.13, 20.6, 21.2, 22.2, 22.5, 22.14, 26.4.
συνυφαίνω *tessere insieme, intranodare*: 12.8, 16.8, 18.20, 23.2, 23.5, 23.12.
συνῳδός *che si pronuncia con una sola emissione di fiato, con-sonante*: 22.23, 22.33, 22.43.
σύριγμα *sibilo*: 14.17.
συριγμός *sibilo*: 14.3, 14.20, 14.21, 16.3.
συστέλλω *considerare come breve, contrarre*: 14.7, 15.9, 20.18.
συστολή *contrazione* (di labbra): 14.12; *abbreviamento, accorciamento* (di parola): 25.41.
σφραγίς *sigillo* (d'autore): 25.37.
σχέδιος *improvvisato* (discorso): 18.23.
σχῆμα *forma, struttura*: 4.5, 12.4; *veste stilistica*: 4.12, *figura retorica*: 19.13.
σχηματίζω *dare forma* (a un *colon*, agli elementi del discorso) 6.1, 7.2, 8.1 (*bis*), 8.2, 12.2; *flettere* (nome, verbo): 6.5, 6.6; *atteggiare* (la bocca): 14.8.
σχηματισμός *forma, costruzione* (dei *cola*): 8.1, 22.45; *formazione* (della parola): 14.19; *figura retorica*: 8.2, 8.4, 22.6, 23.23; *conformazione* (della bocca): 22.24, 22.25, 22.31.
σχολή *agio, tempo libero*: 1.10, 23.17; *situazione*:13.2.
σχολικός *erudito, di scuola*: 22.8.
σῴζω *preservare, conservare* (ordine, regola): 11.25, 15.11, 25.11.
σῶμα *corpo*: 15.15, 18.27; *persona*: 12.11.
ταμιεύω *disporre in ordine*: 23.22.
τάξις *ordine, struttura ordinata*: 2.6, 2.7, 2.8, 5.7, 12.9, 19.13, 23.1.

ταπεινός *umile, di basso valore* (parola, stile): 3.3, 3.10, 3.14, 4.12, 12.11, 16.15, 17.7, 18.1,18.11, 18.21, 18.26 (avv.).
ταπεινότης *miseria, bassezza* (di stile): 18.29.
τάσις *tono, intonazione* (della voce = accento): 11.15, 11.16, 11.20, 11.21 (*bis*), 19.10.
τάττω *mettere in ordine, organizzare*: 5.2, 5.5 (*bis*), 11.2, 11.15, 19.8, 25.11, 26.6, 26.10.
ταυτολογία *tautologia, ripetizione*: 23.16.
ταυτότης *monotonia, uniformità di registro*: 12.10, 19.2.
τάχος *rapidità*: 15.16, 20.16, 25.42.
ταχύς *rapido*: 12.4, 18.11.
τέλειος *perfetto*: 1.10 (avv.), 3.5, 4.2, 9.8, 14.4, 14.15, 14.27, 17.12, 20.18, 23.5, 25.16 (*bis*), 25.20, 25.23, 25.27 (*bis*).
τελειόω *realizzare, portare a compimento*: 2.4, 18.6.
τέλος *fine, scopo, obiettivo*: 2.8, 10.3, 20.25, 22.42, 25.1, 25.38.
τέμνω *sezionare* (un verso): 26.11.
τέρπω *deliziare* (l'orecchio): 11.14.
τεταμένος *allungato* (vocale): 14.8.
τετράμετρος *tetrametro* (verso di quattro *metra*): 4.3, 4.4, 25.16 (*bis*), 25.19.
τέχνη *arte, tecnica*: 1.9, 4.16, 4.17, 4.18, 5.11, 5.12, 12.6, 20.15, 22.4, 22.13, 25.29, 25.35, 25.38, 25.43.
τεχνίτης *artista* (= strumentista): 11.9.
τόνος *tono* (vocale), *intervallo musicale*: 11.15, 11.17, 11.18; *risonanza*: 14.9.
τόπος *luogo, àmbito*: 1.5, 1.10, 2.6, 4.19, 16.13: *luogo* (avverbio di) 5.5; *luogo* (di articolazione): 14.15, 22.24, 22.31; *luogo* (= passo di autore): 24.4.
τορευτής *intagliatore*: 25.35.
τορευτός *intagliato*: 25.32.
τραγῳδία *tragedia*: 22.7.
τραγῳδοποιός *tragediografo*: 23.9, 24.5.
τρανός *preciso* (effetto sonoro): 22.38.
τραχύνω *irritare* (l'orecchio): 12.1, 14.19, *rendere aspro* (un suono): 20.14, 20.19, 22.12, 22.17, 23.14.
τραχύς *aspro*: 9.3, 12.3, 15.12, 22.2, 22.20, 22.22, 22.29, 22.35, 23.4.
τραχύτης *asprezza* (di suono): 22.37, 22.43.
τρίβω *logorare con l'uso* (parola): 25.9 (part. perf. pass.).
τρίκωλον *periodo a tre membri* (sost.): 9.6.
τρίμετρον *trimetro* (*giambico*, sost.): 25.20, 25.21, 25.23.
τρισύλλαβος *trisillabo*: 17.6, 17.13.
τροπικός *figurato*: 3.11, 25.8, 26.5.
τρόπος *modo*: 4.3, 4.11, 5.5, 7.5, 7.6, 8.1, 8.3, 9.6, 9.7, 12.3, 14.16, 14.23, 15.5, 20.20, 21.2, 21.5, 25.19, 25.32, 26.1, 26.12; *formula, modo d'espressione*: 12.4, 20.16; *tipo* (di ritmo): 17.3, *'modo'* (musicale = chiave di trasposizione): 19.8, *modo* (di articolazione): 22.24.
τροχαῖος *trocheo* (piede, – ∪): 17.5, 18.20.
τύπος *stampo, impronta, forma*: 1.14, 25.30, 25.37, 25.41, 25.42.
ὕλη *materiale* (da costruzione): 2.8, 6.3, 25.35.
ὑπαγωγικός *tirato in lungo* (discorso, trattazione): 4.9.
ὑπαλλαγή *ipallage*: 3.11.
ὑπάτη *corda più alta* (di uno strumento a corde = nota più bassa): 21.5.
ὑπερβολή *eccesso*: 15.15.
ὑπέρμετρος *che eccede la misura*: 22.8
ὑπεροπτικός *sprezzante delle regole* (armonia): 22.6, 22.45.
ὑπερτείνω *eccedere* (la giusta misura): 12.4.
ὑποβάκχειος *ipobaccheo* (piede, ∪ – –): 17.14, 18.6 (bis), 18.11, 18.12, 18.18, 18.19.
ὑπόδειγμα *esempio*: 17.13.
ὑπόθεσις *soggetto, argomento*: 4.19, 5.12, 15.10; *presupposto*: 22.8.

ὑποκείμενον	*soggetto*, *argomento*, *materia*: 3.2, 6.5, 11.12, 11.26, 12.10, 16.1, 20.3 (*bis*).
ὑποτακτικός	*che si può posporre*: 22.23.
ὑποτάττω	*ordinare in successione*, *posporre*: 5.4, 5.6, 15.7, 23.13; *subordinare*: 11.19.
ὑποτραχύνω	*produrre effetto sgradevole* (all'orecchio): 22.25.
ὕπτιος	*passivo* (forma o diatesi del verbo): 6.7.
ὑψηλός	*elevato* (concetto, metro, *colon*, espressione): 4.12, 17.8, 18.8, 18.14, 18.26 (avv.).
φαντασία	*illusione*: 22.41.
φαῦλος	*dappoco* (parola, precetto): 3.11, 3.13, 26.18.
φθόγγος	*suono*, *nota*: 11.20, 11.26, 25.39.
φιλόκαλον	*amore del bello* (agg. sostantivato): 1.7.
φιλόλογος	*filologo*: 25.33.
φιλόσοφος	*filosofo*: 2.7, 3.2, 4.19, 5.12, 12.6, 16.15, 24.5, 25.14.
φιλοτεχνέω	*sistemare ad arte*: 15.3, 20.8.
φιλοτέχνως	*con arte* (avv.): 18.2.
φλυάρημα	*chiacchiera*: 18.29.
φλυαρία	*chiacchiera*, *sciocchezza*: 25.30, 25.40.
φλύαρος	*sciocco*: 26.7 (*bis*).
φράσις	*espressione*, *frase*: 3.16, 16.15, 18.14, 25.2; *dizione*, *recitazione*: 20.18, 20.22, 20.25.
φωνή	*voce*: 11.10, 11.24, 12.2, 14.1 (*bis*); 15.17, 16.3, 19.10; *suono*, *emissione vocale*: 14.2 (*bis*), 14.3, 14.4 (*bis*), 14.5, 14.6, 14.9, 14.14, 14.20, 15.12; 16.14, 22.39.
φωνήεις	*vocale* (agg. sostantivato): 14.2, 14.3, 14.4 (*bis*), 14.6, 14.14, 15.2, 15.3, 15.4, 16.8, 16.9, 19.13, 20.13, 20.19 (*bis*), 22.19 (*bis*), 22.21, 22.28 (*bis*), 22.30, 22.32, 22.39, 22.41, 22.43 (*bis*), 22.44, 23.13 (*bis*), 23.14, 23.21.
χαρακτήρ	*carattere*, *stile*: 1.12, 3.15, 4.8, 4.10, 11.4, 20.24, 21.1, 21.3, 21.8, 22.1, 22.13, 22.45, 23.1, 23.9, 23.17, 23.18, 24.6, 25.10.
χαρίεις	*gradevole*, *grazioso*, *pieno di grazia* (suono, costrutto, stile): 6.5, 6.5 (avv.), 7.4, 7.4 (avv.), 8.3 (avv.), 9.3, 9.7, 15.13.
χάρις	*grazia* (stile): 3.13, 7.5, 9.8, 11.2, 11.11, 11.12, 12.8, 13.2, 18.2, 19.11, 19.12,19, 14, 22.35, 23.12, 25.7, 25.9.
χορεῖος	*coreo* (o tribraco, piede, ∪∪∪)
χρόνιος	*di lunga durata*: 20.14, 25.37.
χρόνος	*tempo* (di dizione): 20.14, 22.1, 22.25, 22.28, 22.29, 22.39, 23.1, 23.3, 23.20; *tempo* (del verbo): 6.7; *durata* (ritmo, sillaba): 11.22, 11.23, 11.25, 25.26, 25.30.
χρῶμα	*modulazione*, *variazione cromatica* (musica): 4.5.
χρωματικός	*cromatico* (musica) 19.4, 19.8.
ψιλός	*semplice*: 11.24; *semplice* (= prosastico): 15.10, 25.2, 25.9; *puro* (= privo di aspirazione) 14.22, 14.23 (*bis*), 14.25, 14.26 (avv.), 14.27.
ψιλότης	*purezza di suono* (= mancanza di aspirazione): 14.24, 14.25.
ψοφοειδής	*sonoro* (consonante): 16.9.
ψόφος	*rumore*: 14.2 (*bis*), 14.3 (*bis*), 14.18, 16.12, 22.24.
ψύγμα	*respirazione* (tra una parola e l'altra): 20.14.
ᾠδή	*canto*: 11.12, 11.13, 14.20, 22.17, 22.33, 23.13, 23.14, 26.14.
ᾠδικός	*relativo al canto*: 11.18, 11.24.
ὥρα	*stagione*: 1.11, *freschezza*: 11.2, 11.11, *splendore* (di stile): 16.8.
ὡραισμός	*splendore* (di stile): 1.7.

Indice dei nomi

Αἰσχίνης Eschine, oratore ateniese (389-314 ca.): 9.6.
Αἰσχύλος Eschilo, tragediografo ateniese (525-456 ca.): 22.7.
Ἀλέξανδρος Alessandro, re di Macedonia (356-323): 18.25, 18.26 (*bis*).
Ἄλεος Aleo, mitico re di Tegea: 26.13.
Ἀλκαῖος Alceo di Mitilene, poeta lirico (630 a.C.): 19.7, 24.5.
Ἀλυάττης Aliatte, re di Lidia (m. 560 a.C.): 4.8, 4.9, 4.11.
Ἀνακρέων Anacreonte di Teo, poeta lirico (570-480 ca.): 23.9.
Ἀντίγονος Antigono, storico (III-II a.C.): 4.5.
Ἀντίμαχος Antimaco di Colofone, poeta lirico (V a.C.): 22.7.
Ἀντιφῶν Antifonte di Ramnunte, oratore ateniese (480-411): 10.4, 22.7.
Ἀριστοκράτης politico ateniese (IV a.C.): 25.4, 25.16, 25.18.
Ἀριστόξενος Aristosseno di Taranto, teorico musicale (354-300): 14.2.
Ἀριστοτέλης Aristotele di Stagira, filosofo (384-322): 2.1, 24.2, 24.5, 25.14, 25.15.
Ἀριστοφάνης Aristofane di Bisanzio, filologo (257 ca.-180): 26.14.
Ἀρίστων Aristone, cittadino ateniese (IV a.C.): 25.33.
Ἀρκεσίλαος Arcesilao, mitico eroe beota: 16.8.
Αὔγη Auge, mitica figlia di Aleo: 26.14.
Ἀχιλλεύς Achille, mitico figlio di Peleo: 5.4, 16.11: 18.27.
Βαῖτις Betis, satrapo di Siria (fine IV a.C.): 18.26.
Βακχυλίδης Bacchilide di Ceo, poeta lirico (516 ca.-451 ca.): 25.28.
Γλαύκων Glaucone, cittadino ateniese: 25.33.
Γοργίας Gorgia di Leontini, retore e filosofo (490 ca.-380 ca.): 12.6.
Γοργώ Gorgo, re di Sparta: 16.9.
Γύγης Gige, re di Lidia (685 ca.-652 ca.): 3.15 (*bis*).
Δανάη Danae, mitica madre di Perseo: 26.15.

Δημήτριος Demetrio di Callatide, storico (III a.C.): 4.15.
Δημόκριτος Democrito di Abdera, filosofo (460 ca.- 370 ca.): 24.5.
Δημοσθένης Demostene, oratore ateniese (384-322): 7.6, 8.3, 9.2, 9.9, 12.12, 18.15, 19.12, 24.5, 24.7, 25.3, 25.30.
Δοῦρις Duride di Samo, storico (340 ca.-260 ca.): 4.15.
Ἕκτωρ Ettore, mitico figlio di Priamo: 18.27.
Ἑλένη Elena, mitica moglie di Menelao: 1.1.
Ἐμπεδοκλῆς Empedocle di Agrigento, filosofo (492 ca.-432 ca.): 22.7.
Ἐπίκουρος Epicuro di Samo, filosofo (341-271/270): 24.8.
Εὔμαιος Eumeo, porcaro di Odisseo: 3.8 (*bis*).
Εὐριπίδης Euripide, tragediografo ateniese (485 ca.-406): 11.19, 23.9, 25.22, 26.13.
Ἔφορος Eforo di Cuma, storico (405 ca.-330 ca.): 23.9.
Ἡγησιάναξ Egesianatte di Alessandria, storico (II a.C.): 4.15.
Ἡγησίας Egesia di Magnesia, storico e retore (III a.C.): 18.22.
Ἠλέκτρα Elettra, mitica figlia di Agamennone: 11.19.
Ἡρακλείδης Eraclide Lembo, storico (II a.C.): 4.15.
Ἡρακλῆς Eracle, eroe mitologico, 26.13.
Ἡρόδοτος Erodoto di Alicarnasso, storico (484 ca.- m. dopo il 430): 3.6, 3.14, 4.8, 10.5, 12.12, 19.12, 24.5.
Ἡσίοδος Esiodo di Ascra, poeta epico (VIII-VII a.C.): 23.9.
Θεοδέκτης Teodette di Faselide, retore e tragediografo (377 ca.-336): 2.1.
Θεόπομπος Teopompo di Chio, storico (378 ca.-306): 23.9.
Θεόφραστος Teofrasto di Ereso, filosofo (373 ca.-387 ca.): 16.15.
Θουκυδίδης Tucidide, storico ateniese (460 ca.-400 ca.): 4.10, 7.4, 10.4, 18.3, 18.8, 22.7, 22.10, 22.34 (*bis*).
Ἴακχος Iacco, divinità greca: 17.9.
Ἱερώνυμος Ieronimo di Cardia, storico (370 ca.-265 ca.): 4.15.
Ἰσοκράτης Isocrate, oratore ateniese (436-338): 19.13, 19.14, 23.9, 23.10, 23.18, 25.32.
Κανδαύλης Candaule, re di Lidia (VII a.C.): 3.14.
Κλονίος Clonio, mitico re beota: 16.18.
Κροῖσος Creso, re di Lidia (560 ca.-546 ca.): 4.8, 4.9, 4.11.
Κτησίας Ctesia di Cnido, storico (V-IV a.C.): 10.4.
Κτησιφῶν Ctesifonte, uomo politico ateniese (IV a.C.): 25.25.
Λεόννατος Leonnato, nobile macedone (m. 322 a.C.): 18.26.
Λήδα Leda, mitica madre di Elena: 17.8.
Λήιτος Leito, mitico eroe beota, 16.18.
Μενοίτιος Menezio, mitico padre di Patroclo: 17.5.
Μετίλιος Metilio, v. Ροῦφος
Νεοπτόλεμος Neottolemo, mitico figlio di Achille: 6.10.
Νηλεύς Neleo, mitico re di Pilo: 16.8.
Ξενοφῶν Senofonte, storico e filosofo ateniese (430 ca.- 354): 10.4.
Ὀδυσσεύς Odisseo, mitico re di Itaca, 3.7, 3.8 (*bis*): 4.12, 20.9. 26.11.
Ὅμηρος Omero, poeta epico: 1.1, 3.6, 3.7, 12.12, 15.14, 16.8, 16.16, 20.8, 20.22, 24.4, 24.5.
Ὀρέστης Oreste, mitico figlio di Agamennone: 11.19.
Πέλοψ Pelope, mitico figlio di Tantalo: 26.13
Περσεύς Perseo, mitico figlio di Danae: 26.15.
Πηνέλεως Peneleo, mitico eroe beota: 16.18.
Πηνελόπεια mitica moglie di Odisseo: 16.8.
Πίνδαρος Pindaro di Tebe, poeta lirico (518 ca.-438): 14.20, 19.7, 22.7, 22.10, 22.11, 22.34.
Πλάτων Platone, filosofo ateniese (428-349): 16.4, 18.12, 19.12, 24.5, 25.8, 25.32 (2).
Πολύβιος Polibio di Megalopoli, storico (203 ca.- 120): 4.15.
Προθοήνωρ mitico eroe beota: 16.18.
Ροῦφος Μετίλιος Rufo Metilio, giovane romano, destinatario dell'opera: 1.4, 26.17.
Σαπφώ Saffo di Ereso, poetessa lirica (VII-VI a.C): 19.7, 23.9, 23.10.

Σεμέλη Semele, mitica madre di Dioniso: 22.11.
Σιμωνίδης Simonide di Ceo (556 ca.-468): 23.9.
Σίσυφος Sisifo, mitico figlio di Eolo: 20.10, 20.11.
Σοφοκλῆς tragediografo ateniese (496-406): 24.5.
Στησίχορος Stesicoro di Imera, poeta lirico (630- 555 ca.): 19.7, 24.5.
Τελεστής Teleste di Selinunte, poeta ditirambico (V-IV a.C.): 19.8.
Τελέμαχος Telemaco, mitico figlio di Odisseo: 1.1, 3.7, 3.8.
Τιμόθεος Timoteo di Mileto, musico e poeta ditirambico (450-360 ca.): 19.8.
Φίλιππος Filippo II (382 ca.-336), re di Macedonia (359-336): 25.3.
Φιλόξενος Filosseno di Citera, poeta ditirambico (436-380): 19.8.
Φιλωτᾶς Filota, nobile macedone (360-330 ca.): 18.26.
Φύλαρχος Filarco, storico atenieste (III a.C.): 4.15.
Χλῶρις Clori, mitica madre di Nestore: 16.8.
Χρύσιππος Crisippo di Soli, filosofo (280 ca.-207): 4.17, 4.20.
Ψάων Psaone di Platea, storico (III a.C.): 4.15.

Indice dei luoghi citati nel *CV*

Archiloco
fr. 128.1 West²: 17.5.

Aristofane
Nub. 961: 25.16; *Nub*. 962: 25.19.

Aristofane di Bisanzio
fr. 380B Slater: 22.17.

Aristosseno
fr. 88 Wehrli: 14.2.

Bacchilide
fr. 15 Snell-Maehler: 25.28.

Crisippo
fr. 206a, *SVF* II p. 67: 4.17.

Ctesia di Cnido
FGrHist 688 T 12: 10.4.

Demostene
Sulla pace (5) 6: 6.10; *Sui fatti del Chersoneso* (8) 48: 24.7; *Terza Filippica* (9) 17: 9.2; *Sulla corona* (18) 1: 6.9, 18.17-19, 25.26; 18. 8: 6.9; 18. 119: 7.6; 18. 179: 8.3; 18. 296: 4.15; *Contro Leptine* (20) 2: 9.9; *Contro Aristocrate* (23) 1: 6.10, 25.4, 25.16.

Egesia
FGrHist 142 F 5: 18.26; F 18: 4.11; F 19: 4.11; F 20: 4.11; T 5: 4.11.

Epicuro
fr. 230 Usener: 24.8

Erodoto
Storie 1.6: 4.8; 1.8-10: 3.15.

Eschine
Contro Ctesifonte (3) 102: 9.6.

Euripide
Hipp. 201: 17.10; *Or*. 140-42: 11.19; fr. 107 Kannicht: 4.18; fr. 696, 1-7 Kannicht: 26.13; fr. 924 Kannicht: 4.6.

Filosseno
PMG 833: 1.9.

Gorgia
VS 82 B 13: 12.6.

Isocrate
Areopagitico (7) 1-5: 23.19.

Omero
Il. 1.1: 5.2; 1.459: 5.7; 2.89: 5.6; 2.210: 16.1; 2.422: 5.7; 2. 484: 5.4; 2. 494-501: 16.18; 4. 125: 5.7; 4. 452-53: 16.10; 5. 115: 5.4; 11. 36-37: 16.9; 11. 514: 26.17; 12. 207: 16.1; 12. 433-35: 4.2; 13. 392-93: 4.4; 16. 361: 16.1; 17. 265: 15.14; 18. 225: 15.16; 19.103-4: 5.6; 21. 20: 5.5; 21. 196-97: 24.4; 21. 240-42: 16.11; 22. 220-21: 15.14; 22. 395-411: 18.27; 22. 467: 5.5; 22. 476: 15.16; 23. 382: 18.13; 24.486: 5.4.
Od. 1. 1: 5.2; 3. 1: 5.2; 3. 449-50: 5.8; 4. 762: 5.4; 5. 402: 16.1; 6. 115-16: 5.7; 6. 137: 16.9; 6. 162 -63: 16.8; 6. 230-31: 4.12; 6. 324: 5.4; 9. 39: 17.11; 9. 289-90: 16.12; 9. 415.16: 15.14; 11. 281-82: 16.8; 11. 593-96: 20.11; 11. 596-98: 20.16; 14. 1-7: 26.10-12; 14. 425: 5.8;15.125-27: 1.1; 16. 1-16: 3.8; 16. 273: 4.12; 17. 36-37: 16.8; 17. 202: 4.12; 17. 337: 4.12; 19. 53-54: 16.8; 22. 17: 5.5; 23. 157-58: 4.12; 24. 157: 4.12; 24. 369: 4.12.

Pindaro
fr. II 70b, 1-2 Snell-Maehler: 14.20; fr. 75 S.-M.: 22.11; fr. 213 S.-M.: 21.4.

Platone
Mx. 236d: 18.10; *Mx*. 236e: 9.4; *Rsp*. 435a 4: 11.5.

Saffo
fr. 1 Voigt: 23.11; fr. 113 V.: 25.19.

Simonide
fr. 38 Page (*PMG* 543) = 271 Poltera: 26.15.

Sofocle
fr. 774 Radt: 9.8.

Sotade
fr. 4b Powell: 4.4.

Terpandro
fr. °9 Gostoli = *PMG* 1027c = *TrGF* II 139: 17.8.

Teofrasto
fr. 688 Fortenbaugh: 16.15

Tucidide
Storie 1.1.1-2.1: 22.34; 1.22.4: 22.35; 1.24.1: 4.10; 2.35: 18.3; 3.57.4: 7.4.

Frammenti adespoti:
Anal. Alex. p. 341 Meineke: 4.3.
Adesp. eleg. fr. 11 West: 25.17.
Orph. 1 Bernabè = 245-247 Kern: 25.5.
PMG 967: 25.26.
PMG 1020: 1.8.
PMG 1027a = *TrGF* II 136: 7.3.
PMG 1027b: 17.7.
PMG 1027c = *TrGF* II 139: 17.8.
PMG 1027d = *TrGF* II 140: 17.9.
PMG 1027e = *TrGF* II 141: 17.12.
PMG 1027f = *TrGF* II 142: 17.13.
PMG 1027g = *TrGF* II 143: 17.14.
PMG 1027h = *TrGF* II 144: 17.14.
TrGF II 137: 17.4.
TrGF II 138: 17.5.